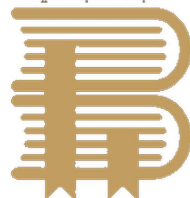


إضاءات نقدية فی الأدبين العربی والفارسی

فصلية محكمة، السنة التاسعة، العدد الثالث والثلاثون

ربيع ۱۳۹۸ش / آذار ۲۰۱۹م

ردمد ۲۲۵۱- ۶۵۷۳



إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)

السنة التاسعة ـ العدد الثالث والثلاثون ـ ربيع ١٣٩٨ش/ آذار ٢٠١٩م

صص ٢٦ ـ ٩

الأدب المقارن والنقد الأدبي: العلاقة أو المنازعة؟ (دراسة وتحليل)

تورج زينی‌وند (الكاتب المسؤول)*

جهانگير أميری**

الملخص

إنّ لكلّ مدرسة من مدارس الأدب المقارن ذات اتجاهات أدبية؛ موقفها الخاصّ تجاه النقد الأدبی. فبينما تكرّس المدرسة الفرنسية للأدب المقارن على دراسة العلاقات التاريخية للآثار الأدبية فی ضوء رصد التأثير المتبادل بينهما من دون اهتمام بقضايا النقد والجماليات الأدبية عبر دراساتها. فی الحقيقة؛ زبدة قولهم هی أنّ الباحثين فی الأدب المقارن ليسوا نقاداً والنقاد ليسوا من المقارنين. أمّا المدرسة الأمريكية فی الأدب المقارن، التی بدأت مع المحاضرة التی ألقاها "رينيه ويليک"، فإنّها تعدّ كنقطة انطلاقة لاحتكاک الأدب المقارن بالنقد الأدبی والتوفيق بين مناهج الأدب المقارن والنقد الأدبی ثم الدمج بين مناهج الأدب المقارن والنقد الأدبی بحيث يكمل بعضهما البعض. وفی السياق ذاته إنّ من أبرز خصائص المدرسة الأمريكية للأدب المقارن، أنّها تعير أهمية قصوی للجماليات الفنية المنضوية تحت النصوص الأدبية وخلاصة قولهم هی؛ أنّ الأدب المقارن والنقد الأدبی أمران متداخلان لدرجة يمكننا اعتبارهما وجهين لعملة واحدة. وأما هذا البحث فإنّه يحاول واعتمادا علی المنهج الوصفی التحليلی، دراسة كيفية تفاعل المدارس الأدبية للأدب المقارن مع مسارات النقد. ومن أهمّ النتائج التی تفيدها هذه المقالة هو أن بين المدارس الأدبية للأدب المقارن ولاسيما المدارس الأمريكية والألمانية والسلافية منها وبين النقد الأدبی علاقة عضوية أو بنيوية. وبناء علی ذلک نستطيع القول إنّ دراسة النماذج الأدبية الراقية وبمعزل عن النظر فی الأبعاد الجمالية والاتجاهات الأدبية الكامنة فيها تعدّ عملية مبتورة غير مكتملة. آخذاً بنظر الاعتبار إنّ المدرسة الأمريكية للنقد تتطرق أثناء دراستها إلی بحث جماليات النص الأدبی كمهمّة أساسية من مهامها الأدبية.

الكلمات الدليلية: الأدب المقارن، النقد الأدبی، مدارس الأدب المقارن، المدرسة الفرنسية، المدرسة الأمريكية، رينيه ويليک.

---

*. أستاذ مشارک فی اللغة العربية وآدابها بجامعة الرازی، كرمانشاه، إيران

T-zinivand٥٦@yahoo.com

**.أستاذ مشارک فی اللغة العربية وآدابها بجامعة الرازی، كرمانشاه، إيران Jamiri@razi.ac.ir

تاريخ الاستلام: ١٣٩٧/١١/٢٧ تاريخ القبول: ١٣٩٨/٣/٨

المقدمة

مع أنّ أرسطاطاليس (أرسطو) هو أوّل من وضع أصول الإبداع الأدبی ودوّنها وأسس معايير لتقسيم الآثار الأدبية إلاّ أنّ نشوء أوّل مدرسة فی الأدب المقارن لا يعود تاريخه إلی أبعد من قرنين مع الأخذ بنظر الاعتبار أنّ عملية المقارنة تكون متزامنة مع نشوء الإنسان علی وجه الأرض. (أنوشيروانی، ۱۳۹۱ش: ۱۱۷)

يُعدّ الأدب المقارن والنقد الأدبی آليتين أساسيتين توّظفان لدراسة الآثار الأدبية لشعوب العالم. الأدب المقارن يطمح إلی رصد وجوه التلاقی بين الآداب واللّغات والثقافات كما أنّ النقد الأدبی ينزع إلی الكشف عن مكامن الضّعف والقوّة فی النصوص الأدبية وتقييم جوانبها الفنّية وأبعادها الجمالية بينما كانت الدّراسات المعنية بالنقد الأدبی فی القرن التاسع عشر آخذة بالتزايد، تولّدت مدرسة (المدرسة الفرنسية) جعلت الكشف عن الصّلات التاريخية الّتی تربط بين آداب الشّعوب فی قمة أولوياتها دون أن تعنی بالأبعاد الجمالية والنقدية. فما إن دخلنا المنتصف الثانی من القرن العشرين حتّی واجهنا الآراء الّتی اقترحها "رينيه ويليک". والنّظريات الّتی طرحها "ويليک" تعتبر الحجر الأساس للمدرسة الّتی سمّيت فيما بعد بالمدرسة الأمريكية؛كظاهرة عالمية والتی وجّهت نقداً مريراً لاذعاً تجاه المدرسة الفرنسية التّی تحبس آداب الشّعوب فی دهاليز العلاقات التاريخيّة هادفة إلی الإفراج عن الآداب من زنزانة الرؤية الفرنسية ومنحها حالة من الانطلاق والانفتاح النّاجمين عن الحوار البنّاء والتفاعل الجادّ فيما بينها. ظلّت النزعة الأمريكية فی النقد تزداد اتساعاً وشيوعاً حتی هيمنت علی الرّؤية الفرنسية. فتوجّهت الدراسات الأدبية صوب الجماليات الأدبية والنقد الأدبی بعد أن كانت منحصرة فی الجوانب الهامشية والأجنبية عن الأدب كالتأثير المتبادل ومصادر الإلهام والصلات التاريخية. وهكذا أخذ الأدب المقارن يكتسی طابعاً نقدّياً أكثر فأكثر وأصبحت الميزات الفنيّة للأثر وجمالياتة البلاغية موضع اهتمام الباحثين ومحطّ أنظار الدارسين. (زينی‌وند، ۱۳۹۲ش: ۲۱)

وزد علی ذلک؛ أنّ العلاقة بين الأدب المقارن والنقد الأدبی فی المدرستين السلافية والألمانية لها مكانة مرموقة بحيث نستطيع أن نعدّ هاتين المدرستين من العوامل الأساسية

والمؤثرة فى ازدهار هذا التلاقى والاتصال بين الأدب المقارن والنقد الأدبى.

أسئلة البحث

وأمّا أهّم التسـاؤلات الّتى يتمحور حولها هذا البحث والتى نحن نريد العثور عليها فهى، كالتالى:

١- ما هى همزة الوصل بين الأدب المقارن والنقد الأدبى؟

٢- ما هى أوجه التلاقى والتباين بين الأدب المقارن والنقد الأدبى؟

٣- ما هى الآراء الرئيسة للمدارس الأدبية فى الأدب المقارن تجاه النقد الأدبى وما هى وجوه اشتراكها وافتراقها؟

والفرضية التى بُنى على أساسـها صرح هذا المقال هـى أنّ مدارس الأدب المقارن كافّـة تحرّض على توثيـق التلاحق والترابط بين آداب الشـعوب بغضّ النظر عمّا بين هـذه المذاهب النقدية من وجوه التلاقى والتباين. إلّا أنّ للمدرسـة الأمريكية اهتماماً أكثـر بالنقد الأدبى وجماليات الأدب بحيث تعتبر هـذه القضايا من أهّم ميزات الاتجاه الأمريكى فى الأدب المقـارن. والعلاقة الوطيدة التى تربط بين النزعة الأمريكية والنقد الأدبى تعطينا القناعة بأنّهما وجهان لعملة واحدة.

خلفية البحث

أمّـا فيما يتعّلق بسـوابق البحث فلابدّ من الإشـارة إلى بعض مـن عملوا فى مجال الأدب المقارن ومنهم: رينيه ويليک وأنوشروانى وساجدى وعبود والخطيب. فقد درس هولآء وغيرهم كثيرون جوانب عديـدة للأدب المقارن وعلاقته بالنقد الأدبى. وممّا يميّز هـذا البحث المتواضع عن غيره أنّه يحمل فى طيّاته معلومات مبدئية هامّة تعتبر مدخلا أو نافذة يطلّ القارئ الكريم من خلالها على أحداث وتطورات مصيرية شهدها الأدب المقارن عبر المدارس الأدبية.

لم تنجز لحد الآن دراسـة عميقة تقوم بالبحث عن العلاقة بين الأدب المقارن والنقد الأدبـى إلا أنّ هنـاک عـددا من الباحثين لقد اهتموا بدراسـة بعـض أبعاد الموضوع وزواياه نخصّ منهم بالذكر: ويليک (١٣٨٩ش)؛ «أزمة الأدب المقارن». ويليک ووارن

(١٣٧٢ش)؛ نظرية الأدب. انوشـيروانی (١٣٨٨ش)؛ «فلسفة ونظرية جديدة فی الأدب المقارن».(نفسه) (١٣٩٠ش)؛ «ضرورة التعرّف علی نظريات الأدب المقارن فی ايران». نفسـه.(١٣٩١ش)؛ «التطوّرات النظرية للأدب المقـارن، فصلية الأدب المقارن». عبود (١٩٩٩م)؛ «الأدب المقارن؛ مشـكلات وآفاق». زينی‌وند (١٣٩٢ش)؛ «الأدب المقارن (تعريفه، تطوره، اصوله ومناهجه)».

أمّا مقالة كتبت وباللغة الفارسـية حول الموضوع الّذی عالجناها فی هذا المقال فهی مقالة عنوانها؛ «تبيين چالشـها وظرفيت‌های رابطه نقد ونظريه ادبی وادبيات تطبيقی» لمسـيح ذكاوت (١٣٩١) (العلاقة بين النقـد والنظرية الأدبية: و الأدب المقارن تحدّيات وفرص). وجدير بالذكر أنّنا اسـتفدنا كثيراً فی بحثنا هـذا، من معطيات المقال الثمنية. وثمّـة مقالة أخری بعنوان «التجربة السـلافية والأدب المقارن» للخضری (٢٠٠٨)؛ قام المؤلّف فی مقالته هذه بدراسـة المدرسـة الروسـية من مختلف جوانبها كما درس كيفية العلاقـة بينهـا وبين النقد الأدبی ومقالة أخری عنوانها «نظريـة التلقی فی النقد الأدبی والأدب المقـارن» لبروينی وشـكری (١٣٩٢) لقد اهتمّ الكاتبان فی مقالتهما بدراسـة الصلات النظرية والنقدية وما يربطهما مدرسـتين مشـهورتين (الفرنسـية والأمريكية) بالأدب المقارن والنقد الأدبی.

البحث والتحليل

الأدب المقارن والنقد الأدبي

العلاقة بين الأدب المقارن والنقد الأدبی يتمّ دراستها فی حقول ثلاثة هی؛ التعاريف والأهميّة والأهداف المشتركة بينهما؛

وقبل كلّ شـیء لابدّ من الانتباه الی أنّ التواصـل بين الأدب المقارن ونظرية النقد الأدبی المعاصـر يبدو أمرا محتملاً لا جدال فيه؛ فبلغ الاحتكاک بينهما حدّاً جعل بعض أصحاب الفنّ يعتبرونهما شيئا واحدا. الفصل الأول من كتاب الأدب المقارن: الموضوع وإشـكالية البحث (١٩٦٩) تأليف أوفن آلدريج يدرس نظريـة والنقد الأدبي؛ وبعبارة أخری إن آلدريج صنّفه فرعا من فروع الأدب المقارن وفی السياق المتّصل؛ أكّد فرانسوا

يوست على أن الأدب المقارن هو النقد الأدبي نفسه. (ذكاوت، ١٣٩١ش: ١٠٦)

وليس من قبيل الصّدفة أن الكثير من متخصّصي الأدب المقارن ينشطون في مجال النقد والنظرية الأدبية في آن واحد ومن هؤلاء الأخصائيين؛ «رينِه ويليک» من روّاد النقد الحديث وكذلک جايا ترى جاکراورتی اسبيواک وادوارد سعيد وجوديث باتلر ودومان وارسيليا خبز وجان ميشل وغيرهم كثيرون (المصدر نفسه: ١٠٦-١٠٧) في الحقيقة، تحديد الأدب المقارن يتطلّب التركيز على الحدود اللّغوية والثقافية والقومية أو الحدود القائمة بين الفروع الجامعية. وهذه هي السمة التي كانت تتسم بها نظرية النقد الأدبي لحقبة طويلة على غرار الدراسات البينية للأدب والتاريخ وعلم الاجتماع وعلمالنفس والفلسفة و... . (المصدر نفسه: ١٠٧)

أضف على ذلک؛ أن اجتياز الآراء الأدبية واللّغوية والقومية والعمل على تطبيقها في المناطق الجديدة تبادر إلى الأذهان التعريف الذي اقترحه ديفيد دمراش للأدب المقارن علما أنّ الأدب العالمي في منظار دمراش عبارة عن مجموعة من الآثار الأدبية الذائعة وراء الحدود الجغرافية عبر الترجمة أو بلغاتها الأصلية. (المصدر نفسه: ١٥٨)

وأما فيما يتعلق بأهمية وغاية النقد الأدبي والأدب المقارن فيمكن القول إن لهما أهميّة وغاية تخطنا حدود الأقوام والثقافات ما جعل الأقوام بأجمعها تعترف بهما في أجواء من التفاهم والتعاطي ثم أنّهما تتجاوزان الحدود الصناعية وتكسبان الشعوب السّعة في التفكير والرؤية. ويمكن اعتبار كلّ واحد منها مرآة تعكس الآخر بوضوح وإنّ كلّاً منها يدعو إلى الاحتكاک بين الرؤى والتفاعل بين الثقافات في انفتاح مع التشدّد على الحفاظ على الهويات المحلّية وتسودها هوية بين الفرعية. (المصدر نفسه: ١٠٩)

لاجدال في أنّه لا يمكن التعّرف على ظاهرة علمية أو أدبية إلاّ بعد التعّرف على المدارس الأدبية التي تنتمي إليها تلک الظاهرة الأدبية ولذلک بات من الصّعب جدّاً فهم التطورات التي شهدتها دراسات الأدب المقارن دون النظر إلى الآراء الحديثة والمدارس الفكرية. (أنوشيرواني، ١٣٩٠ش: ١٧) لم يتفق الباحثون بعد، على التعريّف بالأدب المقارن تعريفاً دقيقاً. ربّما ما طرحه المنّظر الشهير "رينيه ويليک" كالتعريف

بـالأدب المقارن هـو أدقّ وأقصر ما اقترحه باحث بهذا الصـدد حيث يقول: «الأدب المقـارن هواتّجاه أدبي جديد يدرس العلاقات الأدبية الـتى تجمع بين مختلف الأقوام.» (ويليک ووارن، ۱۳۷۳: ۱۹)

نسـتنتج ممـا مضى أنّ معرفة الأدب المقارن والنقـد الأدبي وما بينهما من علاقة فى هذه الحقول الثلاثة لهما دور مفصلى للكشف عن نقاط التلاقى أو الافتراق ودراستهما وبما أنّ الإلمام بالأدب المقارن ومفاهيمه يتطلّب منّا رسـم خطّ سير التطور الّذى مرّت بـه هذه الظّواهر الأدبية فلذا نبـدأ بالمراحل التى تخطّتها مدارس الأدب المقارن بادئين بالمدرسة الفرنسية:

المدرسة الفرنسية للأدب المقارن

هذه المدرسة تكاد تكون هى الّتى أسّست دعائم الأدب المقارن وأصولها لأوّل مرّة؛ من منظار هذه المدرسـة لايتـمّ عملية تبادل النماذج الأدبية بين الشّـعوب عن طريق الصّدفـة وبطريقة عشـوائية. بل ثمة علاقة تاريخيّـة تعمل وفق النظـام العلّى. من هنا يجـب على الباحث فى مجال الأدب المقـارن البحث عن صلات تجمع بين الأدبين والتى تمهـد الطريق للتبادل الأدبي بينهما ومن هذه الصلات، المترجمون وصالات الفنّ الأدبية والسّياح وغير ذلک من التقنيات التى تسّهل عملية الجذب والعطاء بين الآداب. (جمال الديـن، ۱۳۸۹ش: ۱۵) يمكن اعتبار كتـاب "الأدب المقارن"، "غويارد"[1] (۱۹۵۱) وهو أسـتاذ فى جامعة السوربون والمقدّمة الّتى وضعها فيه أسـتاذه "جان مارى كاريا"[2] من طلائع الكتب التى تمّ تأليفها حول الأدب المقارن وباللغة الفرنسية. فقد كان للكتاب دور ريادىّ فى تحديد معالم المدرسـة الفرنسـية فى الأدب المقارن. ممّا صّرح به "جان مارى" فى مقدمة الكتاب أنّ المقارنة أو المفاضلة بين النماذج الأدبية ليس من أولويات الأدب المقارن بل تكمن الأهمية القصوى فى صلب دراسـة الخيوط الفكرية والأدبية المشتركة بين الشّـعوب. (أنوشـيروانى، ۱۳۹۱ش: ۷۵) بلغ الاتجاه الفرنسى فى الأدب المقارن فى أبان القرن العشـرين ذروته ولا يمكن إغفال دور جامعة السـوربون فى ازدهار وتنمية

1..M.F.Guyard

2. g.M.carre

المدرسة الفرنسية. فقد طوّر علماؤها مبادئ المدرسة ووضعوا النقاط على الحروف. (جمال الدين، ١٣٨٩ش: ١٦) سبق أن أشرنا أنّ الميزة التي تميّز المدرسة الفرنسية أنّها تريد إزاحة الستار عن المصادر التي تستوحي منها الشعوب والأمم نتاجاتها الأدبية. إلا أنّ المعطيات الأدبية نفسها لا تحظى بأهميّة بالغة لدى أتباع المدرسة الفرنسية طالما تتّجه أنظارهم نحو قضايا خارجة عن نطاق الأدب. (شركت مقدم، ١٣٨٨ش: ٩) بناءً على ما مضى لم تجعل المدرسة الفرنسية المقارنة بين الآثار الأدبية هاجسها الأوّل وغايتها المنشودة بل تعتبر هذه المدرسة عملية المقارنة نقطة انطلاقة لجولة أدبية استكشافية تفضي في نهاية المطاف إلى التوصل إلى وجوه التلاقي والتباين بين شعوب العالم. ومغزى ذلك أنّ المقارنة في أدبيات المدرسة الفرنسية تستخدم كوسيلة لإفساح المجال للتبادل الثقافي والأدبي بين مختلف الأعراق واللغات؛ ممّا يكون مؤدّاه تقارب الرؤى وتبادل الأفكار وحوار الحضارات. (نظري منظم، ١٣٨٩ش: ٧٨) بالإضافة إلى ذلك أنّ الأدب المقارن بانتمائه الفرنسي لا يكترث بالنواحي الفنّية للآثار الأدبية ويصّب جلّ اهتمامه في الجوانب الخارجية للآثار والتأثير المتبادل الذي يجري في شرانقها جريان الدم في العروق. (ويليك ووارن، ١٣٧٣ش: ٤٣) كان مناصري المدرسة الفرنسية يتعاطفون مع السياسات الاستعمارية التي تمارسها وتنفّذها الحكومة الفرنسية في سائر البلاد انطلاقاً من مبدأ الدّمج بين الأدب والسياسة. (أنوشيرواني، ١٣٩٠ش: ١٧)

كان الأدباء التابعون للمنهج الفرنسي يساهمون الأنظمة الفرنسية في إيجاد الطرق التي يتمّ بها الخطط الاستعمارية دون الاعتناء بآداب البلدان المستعمرة. (الخطيب، ١٩٩٩م: ٤٢) والأدب الفرنسي يعتبر أغنى وأثرى آداب العالم لدى أصحاب المدرسة الفرنسية. فإنّه بمثابة العمود الفقري لسائر الآداب وله مكانة تسمو وتفوق آداب الشعوب برمتها إذ تكون هذه الآداب بما فيها الآداب الأروبية أقماراً تحوم حول فلك الأدب الفرنسي. والنزعة الغالبة في المدرسة الفرنسية التي دامت حتّى أواسط القرن العشرين بقيت نزعة خارجية لا تتوغّل في صميم الآداب بل ظلّت دراساتها أول قضايا تبقى خارج نطاق الأدب كمصادر الإلهام المؤثّرة على الآداب والمراحل التاريخيّة التي اجتازتها الآداب

والأسباب الكامنة وراء تبادل الآداب وتلاقيها. (أنوشيروانی، ١٣٩٠ش: ٢١)

تعرّضت المدرسة الفرنسية للأدب المقارن فی المنتصف الثانی من القرن العشرين لانتقادات لاذعة من داخل فرنسا ومن خارجها. فقد سمّاها البعض بمدرسة قديمة الطراز كما دعاها البعض مدرسة متخلّفة تعجز عن مواكبة العصر ومتطلباته. وكان فی رأس المنتقدين إيتامبيل[1] الّذی سدّد سهام نقده صوب "غويارد" من أعلام المدرسة الفرنسية حيث اتّهمه بالعصبية والانغلاق على الذات كما طالب فی الوقت ذاته الباحثين بالعودة إلى أدب المشرق الأقصى والاهتمام بعلوم البلاغة ومزاولة ترجمة الآداب لما فی هذه العملية من الأهمية البالغة فی تبادل الآداب على الصعيد العالمی. ونستنبط من آراء "ايتامبيل" الجريئة أنّه ينتمی إلى مدرسة خاصة من الأدب المقارن تخلط بين المنهج التاريخی والنقدی كليهما. كما نستنتج أيضاً أنّ موالی المدرسة الفرنسية لا يرمون أساساً إلى المقارنة بين النّصوص الأدبية طالما يعتبرونها خارج نطاق الأدب المقارن. (الخطيب، ١٩٩٩م: ٥٢)

نستشفّ ممّا أسلفنا تواً أنّ الأديب المنخرط فی المدرسة الفرنسية لا يورّط نفسه فی وطأة التنقيب عن الأثر الأدبی مثلما يفعله الطبيب الشرعی بالجثة بل يكتفی بإلقاء نظرة خارجية على الأثر. ومردّ ذلک أنّ الباحث فی المدرسة الفرنسية لايهمّه من الأثر قضايا فنّية أو نقدية أو ما شابه ذلک بقدر ما تهمّه الصلات التاريخية بين الآثار الأدبية وتسلّط الأضواء على التأثير المتبادل بينها ومصادر نشوئها. (زينی‌وند، ١٣٩٢ش: ٩٧)

المدرسة الأمريكية والنقد الأدبي

يُعدّ جارلز تشونشی شاكفورد[2] أوّل من وضع اللّبنة الأولى لنظرية الأدب المقارن فی الجامعات الأمريكية. وتلاه جارلز غيلی[3] الّذی كان أستاذاً محاضراً لحصّة الأدب المقارن سنة ١٨٨٩م كما دشّن عام ١٩١٢م منبر الأدب المقارن فی جامعة "ميشيغن" وتعهّد آرتور ريموند مارش عام ١٨٩٠م تدريس هذه المادة فی جامعة "هورورد"

1. Rene Etiembel. Rene Etiembel
2. Charlz chanshi shakford
3. Charlz gili

الأمريكيـــة. (جمال الدين، ١٣٨٩ش: ١٨٤) وربما يُعدّ تأســيس الجمعية الدولية للأدب المقــارن عام ١٩٥٤م انعطافاً هامــاً في تاريخ الأدب المقارن في أمريكا. وفي العام ذاته نشــر فردريک وديويد مالونی بالمشاركة كتاباً في مضمار الأدب المقارن عنوانه "الأدب المقــارن أصولــه ومناهجه" يحمل في ثناياه ما لديهما من أفــكار ورؤى. زد على ذلک، أنّ المنظّر والناقد الكبيرين "رينيه ويليک" درس في مقال له وبأســلوب متمهّل ورصين مفهوم الأدب المقارن عند اللغات الأروبية.

ممّا حثّ "ويليک" على اقتراح تعريف جامع ودقيق للأدب المقارن أنّ هذا المصطلح كمــا صّرح به "ويليک" نفسُــه قبل أربعــين عاماً أصبح عرضة للمزيد من ســوء الفهم والتفســير الخاطــیء بحيث لم يكن هنالک بُــدٌّ من البتّ قبل كل شــیء في مفهوم محدّد وواضح ومضبوط له. (أنوشــيروانی، ١٣٩١ش: ١٥٦) أعلن "ويليک" في مقاله المعنون بـــ «أزمة الأدب المقارن» (١٩٥٨م) معارضته للاتجاه الفرنســی للأدب المقارن. ذلک لأنه كان يرى المدرســة الفرنسية المنبثقة عن التيار الشكلانی السائد على القرن التاسع عشــر خطراً على تيّار النقد الأدبي. والســبب يكمن في أنّ المدرسة الشكلانية تميل إلى استخدام مناهج العلوم التجريبية في النقد الأدبي. كان "ويليک" ينتقد المدرسة الفرنسية مراراً وتكراراً لأنّها حسب رأيه صرفت نظرها عن الأدب والجمالية والفنّ واستقطبت اهتمامهــا في قضايا هامشــية لا تمتّ إلى الأدب المحض بصلــة. وهكذا وضع "ويليک" أســس مدرســة جديدة في الأدب المقارن اشتهرت بالمدرســة الأمريكية. هذه المدرسة تعتبر الأدب ظاهرة عالمية منســوجة بنسج الخيال شأن سائر المنتجات الفنّية كالنحت والعمارة والموسيقى والمسرحية والفيلم وغيرها من الفنون التشكيلية. واتّسعت المدرسة الأمريكية شــيئاً فشئياً اتّساعاً واسعاً وأصبحت آراء ونظريات "ويليک" من مرجعّيات التفكير الأمريكی في الأدب والفنّ. ومازالت أفكاره تُعتبر مدرســة تنشر العلم والثقافة ومنارة تشع النور والأدب. وازدهرت الرؤية الأمريكية للأدب وترعرعت حتى انتزعت الصّدارة من المدرسة الفرنسية. وما يستفزّ اهتمام الدارس التابع للمدرسة الأمريكية هو ما يختصّ بالجوانب الفنّية والنقد الأدبي من الأثر خلافاً لما رأيناه في النزعة الفرنســية للأدب المقارن حيث لاتأبه بجماليات الأثر طالما تجد ضالّتها المنشودة في مجالات أخرى.

لا يفوتنا القول بأنّ بعض السائرين على المنهج الأمريكى استدرجوا الأدب المقارن ضمن دراسات ثقافية ونحوا به منحىً ثقافياً بينما ينظر أصحاب المدرسة الفرنسية إلى الأدب المقارن نظرة تاريخية ما يعكس نقطة الخلاف بين المدرستين بوضوح تام.

هنرى ريماک[1] من أبرز دعاة المدرسة الأمريكية عرّف الأدب المقارن تعريفاً مقتضباً مثيراً للاهتمام قائلاً: «المقصود بالأدب المقارن هو المقارنة بين أدب بلد أو قوم مع أدب بلد أو قوم آخر...» وقد يكون معناه المقارنة بين الأدب وسائر الحقول المعرفية. (الخطيب، ۱۹۹۹م: ۵) ولـ"آلدريج" من أتباع التيار الأمريكى رأى آخر بهذا الشأن حيث يؤكّد على دراسة النصوص الأدبية وتحليل جوهرها تحليلا جماليا. (انظر: حسان، ۱۹۸۳م: ۱۷-۱۱)

يمنح الأديب المقارن الدارسين نظرة شاملة واسعة يتطلّعون بها إلى ما هو أبعد من الحدود القومية والجغرافية والتاريخية ويبحثون بها عن مكامن القوّة ومصادر الإلهام ومواقف الفضيلة. وبيت القصيد فى ذلک أنّ الأدب المقارن هو أداة يوّظفها الدارس المقارن لاقتناص الظواهر الأدبية الكامنة فى صلب النماذج الأدبية. بناءً على ذلک أنّ منّظرى المدرسة الأمريكية للأدب المقارن لم يعتبروا مسألة التأثير المتبادل بين الآثار الأدبية شرطاً لازماً لإجراء المقارنة بينها خلافاً لِما ما نراه فى المدرسة الفرنسية. (نظرى منظم، ۱۳۸۹ش: ۲۱۱) ولقد مرّ سابقاً أنّ الداعمين للمدرسة الأمريكية متّفقون على أنّ دراسات الأدب المقارن يجب أن تنصبّ فى خانة الجماليات الخفيّة فى النصوص الأدبية لكى تنساق عملية المقارنة الأدبية صوب النقد الأدبى.

المدرسة الروسية (أروبا شرقية)

يمكن اعتبار "ماركس" و"أنغلز"[2] من روّاد هذه المدرسة؛كان الرجلان يزعمان الحزب الشّيوعى ويدوّنان مواثيقه واضعَين نصب أعينهما خلق حالة من التّضامن والتّماسک المادّى والمعنوى بين شعوب العالم. وكان الزعيمان الروسيان يعتبران الإبداعات والابتكارات التى تنبعث عن المفكّرين والمثقفين ثروة كبيرة وكنزاً ثميناً للشعوب. وكان

1. Rene wellek, the crisis of Comparative Lirterature".

2. H.Remak

الأدب العالمـي في رأيهما يعـني الأدب المكوّن والناجم عن آداب الشـعوب المتعدّدة. جديـر بالذكـر أنّ الأدب العالمي في منظور الزعيمين الروسـيين هو الذي يتطابق على مقالـة "غوتـة"[1] حيث قال إنّ الأدب العالمـي هو الذي يتمتع بالمعايـير الجمالية على المسـتوى العالمي. (أنوشـيرواني، ١٣٩٠ش: ٢١٧) وُضعت أصول المدرسـة الروسـية لأول مرّة في مهرجان للكتّاب السـوفيتيين سنة ١٩٣٤م. قامت ركائز هذه المدرسة على قوائم مدرسـة الواقعية الاشتراكية. لقد تزامن ظهور المدرسة الروسية للأدب في البلاد الاشـتراكية نهاية التيارات الأدبية المنتمية إلى مدرسة الرمزية. باتت في نهاية المطاف مدرسـة الواقعية الاشتراكية التي تسـتمدّ من الواقع الاجتماعي أدباً رسّمياً وسائداً في تلك البلاد. بما أنّ التيار الاشـتراكي كان يسـعى جاهداً لإزالة النظام الطّبقي في العالم كلّه، لم يعبأ بالقضايا الفردية أو القومية ذلك لأنّ القضايا الاجتماعية اسـتأثرت بكافّة نشـاطاته واتّجاهاته. من أهمّ مبادئ هذا التيار أنّ الأدب من شأنه أن يعكس ما يجرى على السـاحة الاجتماعية كمرآة صافية. ومن هذا المنطلق تتشابه الأوضاع الأدبية في البيئات التي تسودها ظروف سياسية واجتماعية مماثلة. (جمال الدين، ١٣٨٩ش: ٢٢)

أما النقد الأدبي في المدرسة الروسية فينبعث من منطلق أنّ الأدب بكلّ مكوّناته هو نقطة ارتكاز لرصيد المجتمع. فبالتالي أول خطوة يتخطّاها الأدب المقارن والنقد الأدبي دراسـة وتحليل الظروف الاجتماعية والسياسية التي تقولبت في قوالب الأدب المختلفة. والأدب المقارن في المدرسـة الروسـية هو أدب بمفهومه الشـامل الذي يُعنى بدراسـة الأشكال المنوّعة من الأدب. في ضوء الدراسات التاريخية والثقافية «علم يدرس تطور الآداب القوميـة في إطار الأدب العالمي الذي يوحد الشـرق والغرب، وهو ينطلق من وحدة السياق التاريخي لتطور آداب الشعوب وبعبارة أخرى، ينطلق من مبادئ الأخوة والتعاون بين الشـعوب في مسـيرة عملية التقدم والتطور التاريخيين فيما يخصّ القضايا الثقافية، ولاسيما الأدبية منها.» (جيرمونسكي، ٢٠٠٤م: ٥٠)

على أيّة حال، بما أنّ هذه المدرسة تركّز على دور الظروف الاجتماعية والاقتصادية في إنتاج الأعمـال الأدبية فنراها كأنّهما تهمل العمل الأدبي والعناصر الجمالية: «أبرز

1. A.Owen Aldridge

ما يؤخذ عليها أنّ البحث في وجوه التشـابه في البنـى التحتية أو القاعده للمجتمعين– أي الظـروف الاجتماعيـة والاقتصاديـة – يقود إلى إهمال العمل الأدبي نفسـه ويتم التركيز على العمل الأدبي وبيان ميزاته الفنية وتهتمّ بالعناصر الخارجية من المؤشـرات الاجتماعية أو الاقتصادية.» (خضري، ۲۰۰۸م: ۲۷)

في الحقيقة؛ إنّ أصحاب هذه المدرسـة لايهملـون دور النقد الأدبي في تقييم الآثار الأدبيـة بـل «لا تصل في التقليد المقارني اليومي إلى مسـتوى المدرسـتين الفرنسـية والأمريكية، إلا أنها تعدّ تجربة أدبية جديدة ونافعة لروسيا والبلدان الأوروبية الشرقية، التي تسـعى لتطوير بعض مناهـج النقد الأدبي من خـلال اهتمامهما الخاص بالأدب العالمي وسعيهما الحثيث إلى توحيد الشرق والغرب... .» (نفسه: ۳۳)

فلهذا أنّ المدرسـة السلافية (الروسـية) حيث تؤكدّ على توسيع العلاقة بين الأدب والعلـوم الاجتماعيـة والاقتصادية والأخرى من الدراسـات النقديـة الحديثة كأنها تحاول الكشـف عن زوايا العلاقة المتعدّدة بين الأدب (النقد) والدراسـات الاجتماعية والثقافية «وإن كانت المدرسـة الفرنسية مدرسـة تاريخية والمدرسة الأمريكية مدرسة جمالية، فالمدرسة السلافية هي مدرسة نقدية، مبنية على الدّعامتين الفلسفية والعلمية.» (علوش، ۱۹۸۷م: ۱۳۳)

المدرسة الآلمانية

الأدب المقارن كان يُصنّف في ألمانيا في حقل مباحث تاريخ الأدب. وأول من شـدد علـى ضرورة وأهمية الأدب المقارن في الأبحاث الجامعية هو الأديب الألماني "كسـبر دانيال مورهوف". ولقد شهدت ألمانيا في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر حركة أدبية تحمل معها معالم من الأدب المقارن حيث كانت تبحث في شتى الآداب العالمية.

كان الشاعر الذائع الصيت "غوتة" يقود هذا التيار الذي يمثّل الأدب العالمي؛ وابتكر غوتة فكرة التواصل بين الآداب الأروبية وسائر الشعوب وهكذا لقي الأدب المقارن في العقد السـادس من القرن العشرين ترحيباً حارّاً لدى الأوساط الأدبية الألمانية. شكلّ

فريـق من الناقدين الألمان في أواخر القرن المنصرم جمعية أدبية في مدينة "كنستانس" حيث عكفوا فيها على قضية علم التأويل. وبناءً على نظرية التأويل أنّ النصوص الأدبية ليس لها معان ثابتة ومعيّنة، بل المخاطب هو الذي يستنطق ويستجلي النصّ حسبما يفهمه. لذا ليس المخاطب مجرّد القارئ أو المستهلک للنص (إذا جاز التعبير) طالما يقوم بدور المفسّر أو المستنبط للنّص. (جمال الدين، ١٣٨٥ش: ٢٣) على أيّة حال إنّ الغاية التي ترمي إليها نظرية التأويل هي الاستشراف على عملية فهم النصوص الأدبية واستيعابها حيث يتحوّل النص الصّامت إثرها إلى النّص الناطق في ضوء مختلف الظروف الاجتماعية والتاريخية. وما يميّز هذا التيار الأدبي عن غيره أنّه لا يعتبر النصّ مدار البحث الأدبي على غرار المدارس الأمريكية والفرنسية بل المدار هو المخاطب المتلقّي الذي يفسّر النصّ طبقاً لرواسبه الفكرية وسوابقه الأدبية.

علاوة على ذلک؛ فإنّ نظرية التلّقي يعدّ همزة وصل بين النقد الأدبي والأدب المقارن؛ هذه النظرية بنزعتيهما المعروفتين الفرنسية والأمريكية في الأدب المقارن، وفّرت أرضية خصبة في مجال دراسات التلّقي كما أنّهما نفحت روحاً جديدة في جسد المدرستين المذكورتين؛ على سبيل المثال ولا الحصر، أوّل بادرة من بوادر تأثر المدرسة الفرنسية بنظرية التلّقي يسبق عملية التأثير نظراً إلى أنّ النصّ الأدبي يتم تلّقيه أوّلاً ومن ثمّ يترک أثره. أو في المدرسة الأمريكية يعدّ تلقّي النص الأدبي في مختلف البيئات الثقافية من القواسم المشتركة بين نظرية التلقّي والأدب المقارن. (انظر: بروينى وشكرى، ١٣٩٢ش: ٣٣-٣٧)

نستشفّ من خلال ما أوردناه سابقاً أنّه من الصّعب جدّاً إن لم يكن من المستحيل الإجابة على هذا السؤال: «المنازعة أو المساهمة؟»؛ ذلک لأنّه تختلف الإجابة من مدرسة لأخرى ومن اتّجاه لآخر وذلک طبقاً للأسس النّظرية والتّوجيهات التّطبيقية لدى كلّ مدرسة أواتّجاه. المدرسة الفرنسيّة ابتعدت عن الأسس النّقدية أثناء دراساتها الأدبية المقارنة إذ حبستها في قضايا التأثير والعوامل الخارجية؛ وأمّا المدرسة الأمريكيّة فتقرّبنا من فهم جوهر النّصوص الأدبية بقدر ما تبعدنا عنه المدرسة الفرنسية. وذلک من خلال تأكيدها على الجماليات الفنية والمعنوية بتوظيفها النّظريات النّقدية الحديثة. إنّ

الأدب المقارن الّذی يهتمّ بدراســات التّأثير والتأثّر يكتفی بتأريخ العلاقات الخارجية لــلأدب ولايتطرّق إلی الجوانب والأبعاد الجمالية والأدبية: أمّا الأمور الجمالية والفنيّة، فإنّها تبقی مهمّشة ومهملة لديها إذ تصبّ هذه المدرسة كما أسلفنا مسبقاً معظم جهودها فی قضايــا لا يمكن اعتبارها من العناصر الأساســية لــلأدب إنّ علاقة الأدب المقارن بالنّقد الأدبی تبدو من هذا المنظور علاقة تقسيم الأعمال والوظائف. فلكلّ من المنهجين مساره المحدّد الّذی تفككّت تخومه بدقّة: فعلماء الأدب المقارن ليسوا نقاداً والنّقاد ليسوا مقارنين.

ومــا يفصل الأدب المقارن عن النّقــد الأدبی لايقتصر علی حدود ونطاق كلّ منهما، بل يشــمل المنهجية والأســلوبية أيضاً. للنقد الأدبی أســاليبه فی عملية المقارنة وللأدب المقــارن، أيضاً، طرائقه الّتی تختلف اختلافــاً جوهرياً عن طرائق النّقد الأدبی. فمنهجية الأدب المقارن، منهجية تأريخية تجريبية، تتمثّل فی جمع الوثائق والأدلّة والوســائط وكلّ ما يبرهن بصورة ملموســة ومحسوســة علی وجود علاقات التأثير والتأثر المتبادل بين النماذج الأدبية للأقوام. (عبــود، ۱۹۹۹م: ۲۸-۲۹) إنّ الخلفية الحقيقية لذلک الصّدام الّذی جری بين الاتّجاه التأريخیّ (الفرنسّــی) فی الأدب المقارن وبين النّقد الجديد الّذی مثّلــه "رينيه ويليــک"[۱]، ترجع فی حقيقة الأمر إلی ذلک التحــوّل الجذری فی الأنموذج (paradigmawechsel) الّذی شــهده النّقد الأدبی والدّراســات الأدبية فی أوائل هذا القرن، ألا وهو التحوّل فی مقارنة النّصوص الأدبية من المكوّنات الخارجية إلی المكوّنات الدّاخلية. إنّه التحوّل الّذی بدأه "الشّــكلانيون الرّوس" وواصله أصحاب النقّد الجديد والبنيويــة والاتّجاهات ما بعد البنيوية وقد شــكلّ هذا التطــوّر منعطفاً حاداً فی تأريخ الفكر النّقدی فی العالم. فقد نقل نقطة ثقل الدّرس النّقدی من العلاقات الخارجية للعمل الأدبی (أی: علاقاته بشخصية الأديب وسيرته وعلاقته بالبيئة الاجتماعية والثقافية...) إلی العلاقات الدّخلية للعمل الأدبی (أی: إلی البنية الفكرية والفنيّة والجمالية). (نفسه) فهكذا صار النّقد الأدبی إحدی المكوّنات الأساســية لتطوير الأدب المقارن حيث ينظر إلی الأدب من منظار البنی الداخلية والخارجية معاً دون أن يحصر نفســه فيما تنطوی عليه الأعمال من المؤثّرات الدّاخلية أو الخارجية فقط.

مهمـا يكن مـن أمر؛ فإن مناهـج الأدب المقارن ومجالات البحـث فيه تختلف عن مناهج النقد الأدب الأدبى لكن الأدب المقارن يستعين النقد للوقوف على دراسه القيم الجماليـة والإبداعات الفنيّة والتيارات الفكرية والاتجاهات الأدبية والصياغات الفنية لتأتى ثمرة البحث عميقة وغزيرة. (انظر: www.alfaseeh.com)

الهوامش

١. هو أبرز ممثلى الاتجاه النّقدى الّذى يعرف بالنّقد الجديد؛ فقد عكف رينيه ويليک على دراسات التأثير والتأثّر وأسسها الفلسفية والنظرية وتطبيقاتها ودورها، وذلک فى محاضرة تاريخية ألقاها عام ١٩٥٨م فى المؤتمر الثانى للرابطة الدّولية للأدب المقارن الّذى انعقد فى جامعه "تشـابل-هيل" الأمريكية. لقد وجّه ويليک إلى دراسات التأثير وإلى المدرسـة الفرنسـية التقليدية فى الأدب المقارن نقداً لاذعاً لامثيل له فى حدّتة، ونسـف أسـس تلک المدرسـة ومرتكزاتها. من الإشكاليات التى أوردها ويليک عليها أنّها من النّاحية النّظرية مثقّلة بأعباء فلسفات القرن التاسع عشر، كالنزوع إلى الرؤية التاريخية نحـو الأدب وأنّها تتعامل مع النّصـوص الأدبية بصورة خارجيـة، وبمنأى عن أدبيتها، ولاتتعامل مع الأبعاد الداخلية لتلک النّصوص، أى مع جوهرها الفنّى والجمالى (عبود، ١٩٩٩م: ٢٨-٢٩).

النتيجة

- اتّضـح ممّا سـبق أنّ لكلّ مدرسـة من مـدارس الأدب المقارن أمـام تيّار النقد الأدبى أسـلوب يختلف من مدرسة إلى أخرى. اختلافاً جوهرّياً إلاّ أنّ الدراسات تفيد بـأنّ الأدب المقـارن بمختلف اتجاهاته ومناحيـه لا يكون بمعزل عـن النقد الأدبى بل يكاد يكون جـزءً لا يتجزأ منه ويمكن اعتبارهما وجهين مختلفين لعُملة واحدة يوظّفهما الأديب والناقد كآليات فنّية بنّاءة لدراسة ومقارنة الآداب العالمية لاستخلاص القواسم المشـتركة والجماليات الفنّية والدلاليـة منها. يمكن القـول إنّ كلّ باحث أو ناقد يقوم بدراسـة وتحليل الآثار الأدبية لشـعوب العالم ينطوى عمله ضمن نطاق الأدب المقارن والنقد الأدبى.

– الغاية القصوى التي ترميها المدرسة الفرنسية هي التواصل إلى وجوه التلاقي والتباين بين النماذج الأدبية. فليس المقارنة في هذه المدرسة سوى بداية للانطلاق في رحلة استكشافية تنتهي في نهاية المطاف إلى معرفة وجوه التأثير المتبادل بين الآثار الأدبية.

– تهتمّ المدرسة الأمريكية بالجوانب الفنّية والنقد الأدبي من الأثر راصدة وجوه التشابه والتباين بين الأثرين بغضّ النظر عمّا بينهما من التأثير المتبادل وما يخرج عن نطاق القضايا الفنّية والجمالية.

– أجمع أصحاب المدرسة الأمريكية على أنّ دراسات الأدب المقارن يجب أن تنصبّ في خانة الجماليات المختبئة في النصوص الأدبية حتى تقترب عملية المقارنة الأدبية من النقد الأدبي.

– المدرسة الروسية تعتبر الأدب مرآة صافية وصادقة تعكس ما يطرأ على الساحة الاجتماعية والسياسية ويمكن اعتباره أيضاً نقطه ارتكاز المجتمع حيث إنّه بمثابة القالب الذي يتقولب به كلّ قضية تحدث في حياة المجتمع. وبناءً على ذلك لا يمكن دراسة الأدب ونقده بمعزل عن الأحداث السياسية والاجتماعية التي تحتكّ بساحة المجتمع طالما يعتبر الأدب حصيلة عملية التمازج والتزاوج بين هذه الأحداث. آداب الأقوام المتعدّدة تكاد تكون كنزاً ثميناً وثروة هائلة للشعوب من منظار المدرسة الروسية للأدب المقارن.

– أرست المدرسة الألمانية للنقد دعائمها على نظرية "التأويل" وبناءً على هذه النظرية إنّ النص الأدبي ليس له معان ثابتة ومعينّة. هذه الرؤية تسمح للقارئ أن يستفسر ويستنطق النّص كما يفهمه هو وليس كما أراده الكاتب. ولذلك ليس الحجر الأساس في النموذج الأدبي هو الكاتب أو الأديب على غرار سائر المدارس الأدبية بل هو القارئ أو المخاطب الذي يفسّر النصّ حسب رواسبه الفكرية وخلفياته المعرفية.

– للإجابة على السؤال المطروح في هذا البحث وهو «هل ثمّة منازعة أو مساهمة؟» فنقول: تختلف بين مدارس الأدب المقارن والنقد الأدبي من مدرسة إلى أخرى فبينما كرّست المدرسة الفرنسية جهودها على قضايا خارجة عن النقد والأدب تتوغّل المدرسة

الأمريكية فی صميم النص لدراسة ما يتعلّق بجوهر النص وجمالياته الأدبية ودلالاته الفكرية.

- مهما يكن من أمر فإنّ المدرسة الأمريكية فی النقد شكّلت انعطافاً هاماً فی مضمار البحوث النقدية حيث إنّه غيرّت مسار النقد من التركيز على قضايا هامشة إلى رصد العناصر التی تتعلّق بجوهر النص والبُنی الأدبية والجمالية وإذاً نستطيع القول إنّ بين هذه المدرسة والنقد الأدبی مساهمة جادَّة غير مسبوقة.

المصادر والمراجع

انوشيروانی، علی‌رضا. (١٣٨٨ش). «فلسفة ونظرية جديدة فی الأدب المقارن». فصلية الأدب المقارن. السنة الثانية. العدد٨. صص ١٠- ٧.

________ (١٣٩٠ش). «ضرورة التعرّف على نظريات الأدب المقارن فی ايران». فصلية الأدب المقارن معهد اللغة والأدب الفارسی. السنة الأولی. العدد١. صص ٣٨- ٨.

________ (١٣٩١ش). «التطوّرات النظرية للأدب المقارن». فصلية الأدب المقارن. معهد اللغة والأدب الفارسی. السنة الثالثة. العدد٢. صص٧- ٣.

بروينی، خليل وشكری، مسعود. (١٣٩٢). «نظرية التلقّی فی النقد الأدبی والأدب المقارن». فصلية الأدب المقارن. معهد اللغة والأدب الفارسی، العدد ٢/٤، صص ٣٩-٢١.

حسان، عبدالحكيم. (١٩٨٣). «الأدب المقارن بين المفهومين الفرنسی والأمريكی». الفصول. القاهرة. الجزء الأول. المجلد الثالث، صص١٧-١١.

جمال الدين، محمّد السعيد. (١٣٨٩ش). دراسات فی الأدب المقارن (دراسات فی الأدبين العربی والفارسی). ترجمه سعيد حسام‌پور وحسين كيانی. ط ١. شيراز: جامعة الشيراز.

جيرمونسكی، فيكتورمكسيموفيتش. (٢٠٠٤). علم الأدب المقارن شرق وغرب، ترجمة غسان مرتضی، حمص. لانا.

خضری، حيدر. (٢٠٠٨). «التجربة السلافية والدرس المقارن للأدب». مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، العدد ١٠، صص ٣٧-١٩.

ذكاوت، مسيح. (١٣٩١ش). «العلاقة بين النقد والنظرية الأدبية (دراسة فی تحدّيات وفرص)»، فصلية بحوث فی اللغة والأدب المقارن، جامعة تربيت مدرس، العدد ٤، صص ١٠٣-١٠٩.

زينی‌وند، تورج. (١٣٩٢ش). الأدب المقارن (تعريفه، تطوره، أصوله ومناهجه). ط ١. طهران: نشر يار دانش.

شركت مقدّم، صديقه. (١٣٨٨ش). «مدارس الأدب المقارن». فصلية دراسات فی الأدب

المقارن. السنة الثانية. العدد۱۲. صص۵۱-۷۱.
عبود، عبده. (۱۹۹۹م). الأدب المقارن؛ مشكلات وآفاق، ط ۱. دمشق: اتّحاد الكتاب العرب.
نظری منظم، هادی. (۱۳۸۹ش). «الأدب المقارن: تعریفه ومجالات البحث فیه». فصلیة الأدب المقارن بجامعة شهید باهنر کرمان. السنة الأولی. العدد۲. صص۲۳۷- ۲۲۱.
علوش، سعید. (۱۹۸۷). مدارس الأدب المقارن. دراسة منهجیة، بیروت: المرکز الثقافی العربی.
ویلیک، رینیه. (۱۳۸۹ش). «أزمة الأدب المقارن». ترجمة سعید ارباب شیرانی. فصلیة الأدب المقارن. معهد اللغة والأدب القارسی.السنة الأولی. العدد۲. صص۹۸- ۸۵.
ویلیک، رینیه ووارن، أوستین. (۱۳۷۲ش). نظریة الأدب. ترجمة ضیاء موحد وپرویز مهاجر. طهران: النشر العلمی والثقافی.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)

السنة التاسعة ـ العدد الثالث والثلاثون ـ ربيع ١٣٩٨ش/ آذار ٢٠١٩م

صص ٨٥ ـ ٦٩

العطار النيسابوری والرؤی السريالية فی تذكرة الأولياء

فاطمة امامی*

الملخص

السـريالية (الفوق واقعية)، هی مدرسـة فنية وأدبية نشأت فی العقد الثالث من القرن العشـرين فی فرنسا. تحمل الرؤی والأفكار اللاشعورية (اللاوعی) والذاتية والتجريد والخيال فأصبحت عناصر واقعية فی سـاحة الفـن والأدب، كما أنها أمور لها مكانة خاصة ومميزة فی ساحة التصوف. وعلی الرغم من معرفتنا بأن المبادئ والنماذج التی تتميز بها الأعمال الأدبية والصوفية لدی أدبائنا لا تنطبق تماماً مع السريالية كمكتب ومذهب، ولكنّ هناک دلالات متقاربة ورموزاً متشـابهة لمكوّنات المدرسة السريالية مثل السـخرية، والسـحر، والحالات الغريبـة، والرؤيا (الحلم)، والكتابـة التلقائية، والجنون والتهور والمصادفة، تُمكّننا من دراسة الرؤيا فی تذكرة الأولياء للشاعر العطار النيسـابوری. ومن هذا المنطلق يقوم البحث علی أسـاس المنهـج التحليلی المقارن. ومن خلال هذه الدراسة، توصّل البحث إلی أن الرؤيا فی تذكرة الأولياء برزت كأحد الأدوات والوسـائل التی استعان بها الشـاعر لعرض أفكارٍ استقاها من عالمٍ يتفوق الواقـع إلی أبعد الحدود انفتـح إليه من خلال مراتب الشـهود الحاصلة لديه ضمن تجربته الصوفية.

الكلمات الدليلية: العطار، تذكرة الأولياء، الرؤيا والرؤی، السريالية.

*. أستاذة مساعدة فی اللغة الفارسية وآدابها، فرع رودهن، جامعة آزاد الإسلامية، رودهن، إيران
Femami@gmail.com

تاريخ الاستلام: ١٣٩٧/١٠/٢١ش
تاريخ القبول: ١٣٩٨/٣/١٢ش

المقدمة

يتكوّن لفظ السـريالية من جزأين؛ (Sor) بمعنى "فـوق" و(Real) بمعنى "الواقع". (أنوشه، ١٣٧٦ش: ٨٣٦) وهى مدرسة فنية أدبية نشأت خلال الحربين العالمتين الأولى والثانيـة فى أوروبا وبالتحديد فرنسـا. كمـا يعدّ هذا التيار الفكرى امتداداً للمدرسـة الدادئيـة وهى حركة عبثيـة رفضية ناتجة عن العدمية والإنكارية، نشـأت بعد الحرب العالمية الأولى فى أوروبا. فى الواقع ظهرت السريالية كردّ فعل ثورى فى أعقاب الحرب العالمية حوالى عـام ١٩٢٠م حيث انفصلت مجموعة من الدادئيين بقيادة أندريه بريتون وأسسـت مدرسة تدعى السريالية. والسريالية هى فى الواقع تمرّد ضد الحضارة الغربية، لأن أعضاء هذه المدرسـة، هم من تزامنت فترة مراهقتهم الحرب العالمية الأولى. يعتقد هؤلاء أن الحضارة التى تسـببت فى الحرب والدمار لا يمكن أن تكون موثوقة بأى حال من الأحوال. لهذا السـبب تقدم هؤلاء الشـباب فى الاهتمام الفكـرى بالقوى الفكرية للعقـل الإنسـانى من خلال ثورة فكريـة وفنية. فحاولوا تغيير الظروف غير المسـتقرة لحياتهم بمسـاعدة هذه القوى. وتوقعوا أنه إذا تم إطلاق القوى الخفية للروح البشـرية، فإنه من المتوقع تحقيق حياة أفضل. ولقد أدركوا أن الحياة على أسـاس العقل لا تصلح. وللهروب من الواقع، لجأوا إلى حقيقة تتجاوز الواقع الظاهر. لم ترفض هذه الحركة جميع القيم الإنسانية، بل سعت إلى إيجاد قيم جديدة يمكن أن تحقق لهم حياة أفضل، فوجدوا هذه الحياة فى إطلاق كل القيود عن العقل. (ثروت، ١٣٨٥ش: ٢٨٠)

يرى أندريه بريتون فى بيان عام ١٩٢٩م أن هدف السـريالية هو اكتشـاف نقطة فى ذهن الإنسـان تتحد فيها جميع التناقضات. يقول بيرتون:«كل شىء يقودنا إلى الاعتقاد بأن العقل البشـرى لديه نقطة حيث الموت والحياة، الخيال والواقع، الماضى والمستقبل، القابـل للتحويل وغير القابل للتحويل، الصعـود والهبوط، لا يبدو أنها متناقضة. والآن أياً كانت كمية البحوث والدراسـات فى هذا المجال، فإن كل ما يهمّ هذه المجموعة هو البحث عن هذه النقطة والحافز الوحيد لنشـاطات السـرياليين هـو تحديد هذه النقطة بالذات، فمن هذا المنطلق يتضح أن مجرد وصف محاولات هذه المجموعة بأنها مدمّرة أو بنّاءة، فهو وصف باطل وعمل عابث لا فائدة منه. لأن النقطة التى نتحدّث عنها لا يمكن

اعتبار التدمير والبناء فيها أمرين نقيضين.» (بيگزبى، ١٣٧٥ش: ٥٤) وهى نقطة تتلاقى فيهــا الروح والمــادة ويزول فيها النقيض حيث لا خلاف ولا تباين بين الشــيئين. وهو اللامكان حيث لا يتسع فى الزمان ولا فى المكان. لا يمكن تصوره فى الحالة العادية، وهى نقطــة البداية والنهاية والظاهر والباطن. تكمن هذه النقطة فى جغرافيا الخيال. لا يمكن إدراكها إلا بواسطة اللاشعور والخيال، حيث الوصول إلى الحقيقة والخوض فى الاتحاد الخالص بين الوجود والكائن الموجود أو الوصول إلى هذه النقطة المعنية، يتطلب التحوّل الأساسى فى القوى العقلانية والحسية. والخيال أو اللاشعور هو الطريق الوحيد لخوض هذا العالم. فى هذه الحالة يصبح الجســم مرناً ولــه قوة غير عادية. والاغتراب الحقيقى للإنســان إنما يكمن فى الابتعاد عن هذه النقطة ونتيجة نقله إلى العالم المحســوس المحدد. توفر الكتابة الســريالية أساساً للتخلص من هذا الاغتراب. فاستخدم السرياليون سبلاً بعيدة كل البعد عن أى تحكّم خارجى دون رقابة العقل لكشــف عالم اللاشعور والخيال وهى: ١- الســخرية والاستهزاء ٢- السحر والشــعوذة ٣- الرؤيا والحلم ٤- الكتابة التلقائية / الشطح بالقول ٥- الجنون ٦- المصادفة.

أهداف البحث

يســعى البحث معتمــداً النهج التحليلى المقــارن إلى أن يحلل ويقــارن بين مبادئ السريالية وأســاليبها المختلفة لدراسة بنية الرؤيا وإشــكاليتها بشتى أنواعها فى تذكرة الأوليــاء ليعرض وظائف مماثلة للســريالية فيها. كما أن البحــث يوضح فى جانب من الدراســة أن العطار اســتعان بالرؤيا كأداة لكى يعبّر من خلالها عن عالم يفوق الواقع المرئى والذى توصل إليه من خلال مراتب الشهود الحاصلة لديه.

خلفية البحث

يعدّ كتاب "الشروح الأربعة لتذكرة الأولياء" الكتاب الوحيد الذى خصّص جزء منه لموضوع الرؤيا فى تذكرة الأولياء. وقد أشــار مؤلفه بابک أحمدى فى أحد الشــروح إلى موضوع الرؤيا فى تذكرة الأولياء فحســب، من غير بحث ودراسة. وهناک مقالة أخرى تحمل عنوان "التطابق الشكلى للأدب السريالى فى تذكرة الأولياء للعطار النيسابورى"،

قامت بدراستها كل من مريم جهان تيغ وفاطمة تيموری فتحی. وهناک أعمال حول المضمون وبنية النص أو الحبكة فی تذكرة الأولياء ولا يمت لموضوع هذا المقال بصلة.

وما هو ملاحظ أنه لم يخصص أی مقال أو كتاب للرؤيا أو الحلم السريالی فی تذكرة الأولياء للعطار النيسابوری. ولكنّ هناک مقالاً حول مثنويات جلال الدين محمد البلخی تحت عنوان "الرؤى فی مثنويات جلال الدين الرومی" لسيد أحمد پارسا وكما يبدو من العنوان، فقد تطرق المقال إلى أنواع الرؤى دون الإشارة إلى الرؤى السريالية. وبناء على هذا، فإن هذا البحث يعدّ أول بحث علمی يسلط الضوء على أنواع الرؤى والرؤيا السريالية فی تذكرة الأولياء وفيه نقاش حول أنواع الرؤيا ودورها فی تذكرة الأولياء للعطار النيسابوری.

الرؤيا

لا تقل الرؤيا مرتبة من الصحو لتصل فی تلک الحالة إلى حكمة متعالية. يعتبر أراغون أن «الرؤيا شكل من أشكال الوحی، يتحدث فيه الآلهة إلى ضحاياها وكل ما يحدث فی عالم الرؤيا يحفظه صاحبه بكل أمانة وموضوعية.» (أحمد سعيد، ١٣٨٠ش: ٢٨٩)

ويمكن اعتبار الرؤيا شكلاً آخر من أشكال التفكير ووسيلة للطمأنينة النفسية يحتاج إليها كل أفراد البشر. و«الرؤيا كأحلام اليقظة وسيلة للخلاص من التنازع النفسی والعودة إلى الظلمات الثلاث مع الفارق بينهما فی حصول الخيال عند الصحو وحصول الرؤيا عند المنام.» (أنوشه، ١٣٧٦ش: ٢٢٠)

يقسّم الصوفية الرؤيا على أنها نفسانية وروحانية (إلهية). الرؤيا الإلهية هی تلک الرؤى الصادقة لأنها تحصل بكل وضوح من جانب الخالق والأنبياء والملائكة. وتحصل الرؤيا الصادقة لمن بادر برياضة النفس ومجاهدتها حسب رأی الصوفية. فی هذه الحالة تنكشف الأسرار للعارف الصوفی عند المنام. ويتحول المنام له إلى ملجأ لحل المشاكل ويكون بمثابة مفتاح لفتح الأقفال. «وكثيراً ما نقرأ فی قصص الصوفيين أنهم عندما يواجهون صعوبات فی أمر الدين يجدون الحل وطريق النجاة فی المنام والرؤيا تحديداً

أو فی الواقع أحياناً أو أنهم يتوسّلون بالدعاء ثم يرون فی المنام طريق الحل، ذلک لأن النوم عند الصوفيين هو أحد طرق الكشف والشهود تحصل لديهم عندما تتصل الروح بعالم الغيب.» (فروزان فر، ١٣٧٤ش: ٢٥٨)

تعطی الرؤيا لأوهامنا شكلاً وحالة وتجسّدها خير تجسيد. وباستعانة هذه التصاوير نتحدث مع مخلوقات وهمية أو نتحدّث مع شخص ميّت لا وجود له فی الحياة أو "أن نعطی مقطوع الرأس كأساً!". ونتيجة لشدة المحبة، يسمح الصوفی لنوع خاص من الرؤيا أن تتحكم فيه وفی سلوكياته وأقواله حتی تصدر منه سلوک كامل وأقوال غريبة وهی تصرفات لاإرادية ولا هی مكتسبة ولا تمارس، بل هی كالحركات والخطابات والسلوكيات التی تصدر دون إرادة من الشخص يمكن عدّها عملاً إبداعياً وتذوقاً فنياً يصدر عن محبة متزايدة.

والفرق بين الخيال الأدبی والفكری الإبداعی لدی الصوفی الحقيقی والآخرين من الشعراء والأدباء والفنانين، هو أن هؤلاء يبتكرون الفن والإبداع حسب متطلبات العصر، ولكن العارف الصوفی فهو بعيد كل البعد عن المجتمع وقضاياه. لهذا تری أن كل إبداعاته الفنية متغيّرة من لحظة لأخری وتتنوع من حين لآخر. فهذه اللحظات هی وليدة رؤيا عاطفية لاإرادية ناتجة عن الحالات النفسية لا يدركها أی أحد.

والسريالية هی مدرسة تتبع حقيقة تفوق واقع الرأسمالية العالمية. فالسريالية هی التعبير وتحديد التفكير بعيدا عن تحكم العقل فيه، وليس له علاقة بقوانين الجماليات والأخلاق. من أجل استخلاص حقيقة يعتبرونها خافية فی أعماق الضمير والعقل الباطن، يسير الكاتب أو الشاعر بعيداً عن الواقع فيعيش حالة حلم، ثم يدوّن تلک الحالات والتصورات العقلية التی تحصل تلقائياً دون إرادة منه يدوّنها كتابةً ولا صلة لهذه النصوص بالعقل الباطن واللاوعی بتاتاً، وإنما هی حالات كشف وشهود. لهذا نری الرؤيا السريالية وهی لا إرادية ونابعة عن العقل الباطن، ترتبط بالسريالية.

منذ ألف سنة قبل آندريه بيرتون، ألّف الصوفية المسلمون كتاباتهم المثيرة والمنتشية بأساليب وضع أسسها السرياليون الفرنسيون فی بداية القرن العشرين. وقد شهد تاريخ التصوف الإسلامی كثيراً مما يعرف بشطحات الصوفية والمشاهدات والكشوفات.

ومن النماذج الرائعة يمكن الإشــارة إلى رؤى روزبهان بقلى الشيرازى فى كتاب كشف الأســرار. (ميبدى، ١٣٨٢ش: ٤٧) وفيه تأليفات مثيرة تشاكل تأليفات سريالية تشمل جميع القواعد التى شــرحها الســرياليون فى بيانهم المعروف. وكثيراً ما تحدّث محى الدين بــن عربى فى كتابه الفتوحات المكية (خواجوى، ١٣٩٣ش) وســائر أعماله عن الرؤى التى رآها فى المنام واســتناداً للأحاديث النبوية الشــريفة، اعتــبر ابن عربى أن الرؤيا مبدأ الوحى وجزء من ستة وأربعين جزءاً من النبوة (غراب، ١٩٩٣م: ٤) وتعدّ لحظات الشغف والإثارة والجنون عند مولانا جلال الدين محمد البلخى فى غزلياته (فروزان فر، ١٣٩٥ش) وسكره عند الكتابة، هى من التجارب السريالية.

الرؤيا فى تذكرة الأولياء

إن للرؤيــا مكانة خاصة تفوق الزمان فى أعمال العطار النيســابورى. فالرؤيا عند العطــار ليس بمعنى غياب الحواس أو راحة البال. من منظور آخر، يعتبر العطار الرؤيا نوعــا من الموت بالمعنى الموصــوف أعلاه وغياب الحواس واجتياز عــالم المادة. وتعدّ الرؤيــا فى تذكرة الأولياء مرحلة اجتياز هذا العــالم إلى عالمٍ يفوق الزمان وهو مرحلة اللازمان أو مرحلة الغيب حيث تخلص الروح من الجســم والعودة إلى التجربة الأزلية. الرؤيــا فى قصــص العطار هى عنصر أســاس، ظرفٌ يجتاز أبطــال القصص من خلاله الزمــان. واللافــت للانتباه هو أن الرؤيا توفّر مجالا من خــلال الاتصال مع عالم الغيب الذى يهيمن على عالم العطار العابر، ما يمكّننا من اجتياز الزمان والحضور فى المستقبل بتجليه بصورة مجازية. كما جاء فى ســورة يوســف عند حل رمــوز الرؤيا والتعبير عنه بالتأويل. فى هذا الأثر الأدبى يتعلق الزمان بعالم المادة والشــهادة وله مسافة معينة. بعد اجتياز المســافة المعينة من الزمان، بإمكاننا إدراك حقيقة تحدث فى النوم. يمكن مقارنة هذه الحقيقة مع يوم الســاعة والعالم الآخر الذى يظهر بعد اجتياز المرحلة الأخيرة من الحيــاة وهى نقطة الموت النهائية. وبناء على هذا، فإن الســلوك الصوفى فى وجهة نظر العطــار، هو اجتياز حدود الزمــان. ثم قارنوا الرؤيا بالموت. وفى رواية عن النبى (ص) أن النوم هو أخو الموت وفى كلتا التجربتين، يتجلى ما هو خارج الزمان كتجربةٍ خارج

تجربة الحياة وعالم المادة.

وفى تذكـرة الأولياء يرى الكاتب أن الوصول إلى الاتصال الغيبى والتواصل الإلهى يتطلبـان خلفية يتحقق الاتصال من خلالها، كالمنام والرؤيـا. النوم كالبرزخ يربط بين عالمين فى فترة وجيزة. فتعرف من خلال الشروح وسيرة المشايخ الذاتية أن الموت ليس نقطة النهاية وأن الشيخ يزور مريديه ويتواصل معه حتى بعد وفاته وذلک فى المنام من خلال الرؤيا الصادقة. كما وردت أحاديث حول رؤية الخالق فى منام الصوفية العارفين ذلـک اللقاء الذى حصل فى الأزل ووُعد به فؤجل إلى يوم القيامة. كما يمكن دراسـة الرؤيـا فى تذكـرة الأولياء من عدة زوايا مختلفة، ولما فى الرؤيا والمنام من أهمية فى هذا الكتاب، سنقوم بدراسة أنواع الرؤيا فى تذكرة الأولياء دراسة وافية.

أنواع الرؤيا فى تذكرة الأولياء

بإلقاء نظرة دقيقة فى تذكرة الأولياء، نرى أن كل الرؤى هى من نوع الرؤيا الصادقة، فيمكن تقسيم هذه الرؤى من حيث الفكرة والمضمون إلى أنواع مختلفة وهى كالآتى:

١- الرؤى المنبّئة: من أفضل أنواع الرؤى هى تلک التى سـتحصل أحداثها فى عالم الواقع، وإحدى سماتها الرئيسة أن صاحبها يطلع من خلال النوم على أحداث وقضايا ستحصل له فى المستقبل وباستعانة هذه المعطيات الغيبية يتمكّن من تحسين حياته ليقوم بمكافحة الشر ومحاربة الخبائث والفشل. ومن طبيعة هذه الرؤى أن يتم شرح الأحداث المستقبلية عبر مشـاهد تحصل بالصورة الدقيقة وبجميع تفاصيلها أو أن هناک إشارات وإيماءات تدل بها.

«رأوا داوود الطاعـى فى المنـام وهـو يقفز فى الهواء قائلا: "تخلصت من السـجن" والتعبير هو أنه كان قد مات.» (العطار، ١٣٨٦ش: ١٥٧)

«قال ربيع: قبل أيام من وفاة الشافعى، رأيت فى المنام أن آدم عليه السلام قد توفى وأراد الناس إخراج جسـده. عندما استيقظت تساءلت عن التعبير: قال المفسّر من هو أكثر علماً فى زمانه يموت. لأن العلم هو مزية آدم. وحقاً كان قد توفى الإمام الشافعى.» (م.ن: ٢٠٠)

٢- الرؤى المنبّهة وفك رموز الرؤيا: أساس هذه الرؤى قائمة على تحيّر الشخص في أمرٍ ولا يجد له حلاً، فإذا بالحل يتجلى له في الرؤيا ويدرک الرائي كيف يفعله. على سبيل المثال يمكن الإشارة إلى الرؤيا التي رآها يحيى (ع). «تورط يحيى في المدينة بمائة الف درهم وفي الليل رأى يحيى، النبي (ص) قال له: لا تحزن يا يحيى قم وسِر إلى خراسان، فإن هناک امرأة وضعت لک ثلاثمائة الف درهم مقابل مائة الف درهم.» (م.ن: ٣٢٧)

ومثل هذه الرؤى المنبّهة قد ينبّئ بها الأموات، فالتنبيه والهداية في الرؤيا تحصل باستعانة شخص متوفّى. واللافت للنظر في تذكرة الأولياء أن هناک نوعا من الرؤى المنبّهة يحضر فيها الميت في رؤيا شخصين. أي تحصل الرؤيا بصورة مشتركة لشخصين. ونشاهد هذه الرؤى المشتركة في تذكرة الأولياء حيث إن النبي (ص) يحضر في منام شخصين في رؤيا واحدة.

٣- تجسيم الفكرة: يقول كزازي في هذا النوع من الرؤيا: «يرى أصحاب مذهب القوى الخفية (الحروفيون) أن القوة والكفاءة الفكرية كلّما ازدادت كلما تجلت كهيئة، أو بعبارة أخرى إذا ما وصل الفكر إلى درجة من التقارب والتناسق وأصبح ذات محورية يتجلى بصورة واضحة ويتجسد هيئة.» (كزازي، ١٣٨٥ش: ١١٤)

حسب التعريف المذكور أعلاه، فإن مثل هذه الكفاءة الفكرية في الرؤيا قد تحدث بالفعل لدى الأشخاص. وهناک نماذج كثيرة منها في تذكرة الأولياء جاءت بالصورة التي يتأقلم الرائي معها في رؤياه ويعتبرها حقيقة حتى أنه حين يستيقظ في عالم الواقع يشعر أن تلک الفكرة قد تحدث بالفعل بعبارة أخرى كأنها تتحوّل إلى "شكل" أو "هيئة". كما نرى في القصة التي تروى عن رجل جائع رأى النبي (ص) في منامه وهو يعطيه رغيف خبز، فبعد أن يستيقظ الرجل من النوم يرى الرغيف في يده. (العطار: ١٢٠)

«تجسيم أو تجسيد الفكرة بمعنى أن الفكرة وباستعانة تقنية معينة تتجلى شيئاً أو شكلاً ملموساً. ويطلق تجسيد الفكرة في علم ماوراء النفس على نوع من السلوک وآلية في نفس الإنسان تتجسد الفكرة باستعانتها شكلاً وهيئة ملموسة، بعبارة أخرى، فبإمكان الفكرة أن تتحول إلى شكل أو شيء تجسيداً إذا ما وصل إلى أقصى درجة من العمق

والكثافة والسماكة.» (كزازى، ١٣٨٥ش: ١١١)

وهناک نماذج أخرى لهذا النوع من الرؤى نشير إليها فى السطور التالية:

«يقول جنيد: سِرت يوما إلى شخص كان يبكى فقلت: ما بک؟ قال: خطر على بالى أن أعلق هذا الإبريق حتى يبرد ماؤه، ثم خلدت إلى النوم فرأيت حور عين، فسألتها لمن تكون؟ فأجابت: لمن لا يعلق الإبريق حتى يبرد ماؤه! ثم ألقت بالإبرق على الأرض. أنظر ماذا حصل؟! يقول جنيد: رأيت الإبريق مكسوراً بعد إفاقتى من النوم وبقى الإبريق على حاله لفترة طويلة.» (العطار، ٢٨٨)

(والصفحة ٥٠٦، رؤية جريرى للنبى (ص) فى المنام. والصفحة ٥٦٨، رؤية أبى على الدقاق وداء العين)

٤- الرؤى بين الصحو والنوم: أغلب القصص الواردة فى تذكرة الأولياء تحصل فى حدود ما بين الصحو والنوم وهو عبارة عن سلوک معنوى يحدث فى عالم الكشف والشهود أو الرؤيا تحديداً، وتعرض جميع المناقشات والبحوث الكلامية فى باب الحب والوصل والفناء على المنتقدين فى العالم كلوحة سريالية، كتلک القصة التى يرويها العطار: «رأى أحد المشايخ الكبار حلاج فى عالم المنام و هو يمسک كأساً بيده دون رأس. قال : ما هذا؟ أجاب: أنه يقدم الكأس إلى من رؤوسهم مقطوعة.» (م.ن: ٥٩٤) وفى مكان آخر، تقول أم على زوجة أحمد خضرويه: «فى إحدى الليالى وأنا أطوف الكعبة غلب علىّ النوم. فرأيت فى المنام أنى أحلّق فى السماء حتى بلغت العرش وتحت العرش صحراء تنتشر فيه الورود والرياحين، مكتوب على كل ورقة منها أن أبا زيد ولى الله.» (م.ن: ٢١٠) وقد رأوا أبا سفيان الثورى فى الرؤيا. «قالوا له كيف صبرت على وحشتک فى القبر؟ قال إن قبرى روض من رياض الجنة.» و«قد رآه آخر فى الرؤيا وهو يقفز فى الجنة من أحد طرفى ظل شجرة إلى الطرف الآخر.» «سألوا عن تفسير هذه الرؤيا؟ ففسروه بالورع.» (العطار: ٢٣٠) تستمد اللغة الصوفية مفاهيمها من الرموز الاستدلالية والمجازية للتعبير عن المقصود. وفى جميع النماذج والشواهد المذكورة فى تذكرة الأولياء ظهرت اللغة الرمزية واللغة غير المباشرة بصورة مبدعة.

٥- الرؤى التمثيلية المجازية: هناک سبع وعشرون رؤية تمثيلية فى تذكرة الأولياء.

ولهذا النوع من الرؤى الرمزية والمجازية أهداف معينة منها: (معرفة الآخرة ص: ٦٠)؛ (الوعـــي بالموت، صص: ٦٩٠، ١٨١، ٢٢٠)؛ (التعليمية ومعرفة الأســـرار، صص: ٥٧١، ٤٩٥)؛ (في منزلـــة الصوفي العـــارف، ١٠٦، ٥٧٦، ٥٧٧، ٥٩٨)؛ (لون من ألوان المعراج، ٦٢٣، ٦٦٨)؛ (الوعي بالمستقبل، ٢١٦)؛ (التعليم، ٤٨، ٢٦٩)

عن حســـن البصري: جاء أن أحد المشـــايخ الكبار رأى في المنام أن أبوب الســـماء فتحت وقد نادى منادٍ أن حسن البصري قد وصل إلى الله وأن الله راضٍ عنه. (العطار، ١٣٨٦ش: ٤١)

في الواقع إن العطار إنما يروي رؤى الصوفية وحالاتهم ليعرض كرامة أولياء الله في حضوره عز وجلّ، كما يبيّن للقارئ من جهة أخرى تجربة الحياة الصوفية.

يرى أحد الصوفية أنه يُلمْلم رفات النبي (ص). والتفسير: بعد أن استفسر عن الرؤيا من أحد أصحاب ابن ســـيرين. قال له: «إنک تبلـــغ في علم النبي والحرص على اتباع سنته مكانة رفيعة حتى أنک تتصرّف فيه وتميّز بين صحته وسقمه.» (م.ن: ٢٢٠)

«إن جمع رفات النبي في المنام رؤية تمثيلية مجازية والحصول على مفاهيمها الأساسية لا يتحقـــق إلا بعد إمعان في تفاصيل الرؤيـــا، ولا يمكن لكل أحد أن يحصل عليها أو أن يفسّرها.»

قـــال أبو الحســـن الخرقاني: «رأيت في المنام أنني مـــع بايزيد وأويس القرني في كفن واحد.» (م.ن: ٥١١)

هذه الرؤيا وهي تمثيلية أيضا تحتاج إلى تفسير. لماذا ثلاثة أشخاص في كفن واحد؟ وينبغي أن تعرف أسباب رؤية هذه الرؤيا وماذا تحمل من رسالة إلى الرائي؟

قال أبو بكر الصيرفي: «رأيت في المنام أن التراب انفتح وخرج منه الشـــيخ ثم أراد أن يقفز في الهواء.» (ص: ٥٧٥)

رأى أحد كبار المشايخ الحلاج بدون رأس، بيده كأس وهو واقف. (ص: ٥١١)

ما هو سر رؤية مثل هذه الرؤى؟ لماذا هو واقف؟ ولماذا بدون رأس؟

وكثير من الأســـئلة، وكيـــف أن الرؤيا تتراءى للرائي بمشـــاهد تمثيلية. ويتطلب فهم رســـالتها إلماما تاماً وقلّة قليلة تســـتوعب تفســـير مثل هذه الـــرؤى الغامضة بصورتها

الصحيحة.

واللافت للنظر أن الــرؤی إما قد رآها المتصوفة أو الرؤی التی رآها الآخرون عن الصوفية العارفين، فی تقســيم آخر يتناول البحث الرؤی علی أساس مَن يری الرؤيا أو بعبارة أخری من هو الرائی؟ ومَن هو يأتی فی المنام أو بعبارة أخری من هی الشخصية فی الرؤيا؟

١- مَن رأی الرؤی (الرائی)

إن الرؤی التی جاء ذكرها فی تذكرة الأولياء، قد أُفصِح عن رائيها أحياناً: كأم علی زوجة أحمد خضرويه؛ بنت أمير هروی، الخليفة، إبراهيم النبی، وســلطان محمود. ومنها لم يفصــح عن رائيها. كما جاء ذكره بالعبــارات التالية: رأی صوفی فی المنام، رأی أحد المشايخ فی منامه، رأی رجل زاهد مرتاض أو شاب فی المنام ..

فی كلتا الحالتين، تعود الأهمية إلی موضوع الرؤيا. حين يكون الرائی معروفا، يؤكد العطار علی أهمية الرؤيا. ذلک لأن شخصية الرائی، أی من رأی تلک الرؤيا هی ذات أهميــة. وحينما لم يكن الرائــی معروفا يبدو موضوع المنام أكثر أهمية. وأحيانا يشــير العطار إلی عدد المرات التی حصلت فيها الرؤيا ما يزيد من أهمية تلک الرؤيا. وأحياناً تتكرر الرؤيا الواحدة لدی عدة أشــخاص مــا يدل دلالة واضحة علی أن تلک الرؤيا تحمل رسالة معينة وهامّة فی نفس الوقت.

يری أبو بكر الصرفی فی المنام «أن القبر انفتح وخرج منه الأستاذ وأراد أن يقفز فی الهواء» (ص: ٥٧٥) يری أحد الأشــخاص أبا علی الدقاق فی المنام: «رأی أحدهم أبا علــی الدقاق أنه يمر عــبر الصراط» (ص: ٥٧٥) الملاحظ هنا أن الرائی غير معلوم ولا فائدة من ذكر اسمه.

٢- الشخصية التی يراها الرائی فی المنام

فی هذه المجموعة من الرؤی، يلاحظ نوعان من الأشــخاص فی الرؤيا: ١- من هو معــروف مع ذكر اسمه، ٢- من هو غير معــروف ودون ذكر اسمه. فی الرؤی التی تناولها العطــار فی تذكرة الأولياء، هناک ثمانية أشــخاص جاء ذكر اسمائهــم فی الرؤيا، وعلی

رأس تلــک الرؤی وهی الأكثر أهميــة تلک التی يرون فيها الله عزوجلّ. ورؤية الخالق فی المنام هی من الأمور الفوق واقعية والسريالية، قد تكرر مثل هذه الرؤی ٢٦ مرة فی تذكرة الأولياء.

قــال أحمد خضرويه: «رأيت الحق عزوجلّ فی الرؤيــا يقول: يطلب الرجال منی ما يريدونه إلا بايزيد فإنه يطلبنی أنا لا غيری.» (ص: ١٥٥)

الطائفة الأولی تری الخالق فی المنام. وســبب ذلک إنما يعود إلی عدّة حالات وهی: كرامة الصوفی العارف (٥٤)، الرعاية الربّانية وصفاء قلب الصوفی (١٠٧)، نقل رســالة من الخالق إلی مخلوقه، التوبة (١١٠،١١١)، فتح باب العلم (١١٩)، قيمة الدعاء (٢٣٨)، قيمة الإحياء والتهجّد فی سبيل الله (٣٢٨) وما إلی ذلک.

الطائفة الثانية تری النبی (ص) فی منامها. ورؤية النبی الذی رحل منذ سنوات عديدة عن هذه الدنيا، فهی من الأمور الماورائية الفوق واقعية والسريالية. وقد شوهدت تلک الرؤيا ما يقارب ثلاثين مرة فی تذكرة الأولياء. ويذكر أن العطار يشير إلی النبی بأسماء مختلفة، فيناديه مرة المصطفی ومرات أخری الزعيم والرسول والسيد. وسبب رؤية النبی أيضا تعود لحالات متعددة منها؛ كرامة الصوفی العارف (صص: ١١٥، ١٨٦، ٤٦٠، ٥٠٦ و٧٠٤)، لمصالحة الصوفی مع نفســه (١٢٣)، لنقل رســالة من الخالق، أو لاداء حق الأم (٥٨)، الوعی بالموت (١٣٧)، ذكر فضائل ذرية النبی وتقرّبهم إليه (١٨٧)، فی حفظ السنة النبوية (٢٠٩).

وممــن حضر فی رؤيــا الصوفی العارف، فی تذكرة الأولياء، علــی بن أبی طالب (ع). ورؤية من ضمّه التراب سنين عديد وأزمنة مديدة، هی من الأمور السريالية. وقد شوهد ثــلاث حالات من الرؤيا لأمير المؤمنين علی (ع) فی تذكرة الأولياء. وذكر باســم أمير المؤمنــين والمرتضی (ع). وكما يبدو أن الصوفی العــارف عندما يری عليّا(ع) فی رؤياه يكــون ذلک إما للاتعاظ والنصــح (١١٥) التحلی بعلم النــبی (ص) والإمام علی (ع) (٢٩٨، ٢٩٧) والأخذ بوصية ما (٢١٦).

والطائفــة الأخری التی تأتی فی المنام هی الصوفيــة. هناک ٣٢ حالة رؤيا حصلت لعــدة من الصوفية العرفاء حيث رأوا الصوفی العارف الراحل عن هذه الدنيا فی منامهم

وقد سـألوه ما صنع الله بک؟ فالكشـف عن أسـرار ذلک العالم، هى من الأمور الفوق واقعية. فتتبيّن أهمية مصير العارف فى عالم ما بعد الموت للرائى وهو أمر لا يصدّق.

وفى مثل هذه الرؤى، يتلقى الصوفى جواباً كله مغفرة ورحمة من رب العالمين: «عاتبنى وقال لى: لمَ كنت خائفاً منى غايةَ الخوف؟ أما علمت أن الكرم صفتى؟» (١١٦)

ورآه آخر فى المنام فقال له: «لم يكن أحبّ منک عندى على وجه الأرض فى الساعة التى قبضت فيها.» (١١٦،١١٧)

ومن الحالات الأخرى، سـكان أهل السماوات وسـكان العرش الإلهى، الملائكة، الحـور، ملک الموت، وإبليس. يأتون فى المنام، ألم تكن رؤيتهم فى المنام لحل المشـاكل وإزالـة العقبات، أمراً فـوق الواقع؟ ومن الدواعى التى جعلـت العطار يذكر مثل هذه الـرؤى يمكن حصرها إلى حالات تخص العارف، منهـا: كرامة العارف (١٠٦)، اطلاع العارف على الغيب (٢١٤، ١٨٦)، الخيار الصحيح (٢٨)، التعليم (٢٨٨).

فالزمـان والمكان والجنة والصراط هى الأخرى من جملة الرؤى التى جاءت تسـع مـرات فى تذكرة الأولياء. مما لا شـک فيـه أن تصوير هذه الأمكنة مـا فوق الواقعية ورؤيتهـا فى المنام تعـدّ من الأمور السـريالية. والعرفاء إنما يرون هـذه الرؤى لدواع وأسـباب منها تعليمية (٤٨)، ومنها كرامة للعارف (٥٧٦)، أو خشـية إفشـاء سـرٍ من الأسرار الإلهية: «رأيت القيامة فى المنام فجاء خطاب فى سمعى: إنّا ابتليناه لإفشاء سرى إلى الغير.» (٥١٩).

والملاحظ فى تذكرة الأولياء أن العرفاء لن يروا النار فى المنام، ما يدل على أن تذكرة الأولياء كتاب تبشير للتعبير عن الرحمة والمغفرة الإلهية.

والطائفـة الأخرى هى منكر ونكير وفى تذكرة الأوليـاء يأتيان أربع مرات فى منام العارف. ولم يذكر أى إشـارة فى الكتاب إلى الشـخصية التى رأت منكر ونكير ولا إلى صفاتها، ما يجعلنا نصنّف رؤية منكر ونكير ضمن الرؤى السـريالية. واللافت للنظر أن العرفاء يتحدّثون إلى منكر ونكير بتبختر وجبروت:

كيف أجبتم على أسـئلة منكر ونكير؟ «يجيبون بلهجة متغطرسة: فى ذلک اليوم الذى قالوا لنا: ألسـت بربكم». (٣٩٣) ويأتى فى مكان آخر: «يجيب بلهجة متغطرسة، ما يثير

استغراب الملائكة فيقول بعضهم لبعض: إنه لا يجيب عن نفسه فحسب وإنما عن جميع الخلق من ولد آدم.»

النوع الآخر من الرؤى هى المعراج. جاء فى تذكرة الأولياء نوعان من الرؤيا المعراجية: إحداها معراج أبى الحسن الخرقانى فى المنام (٦٢٣) والأخرى معراج الخلق من المسجد إلى السماء (٦٦٨). ورؤية المعراج هى من جملة الرؤيا التى تصنّف ضمن الرؤى السريالية.

إذا ما أردنا إحصاء الرؤى السريالية فى نظرة عابرة فهى كالآتى:

أ-الرؤى الأولى:

١-الرؤى المنبئة؛ ٢-الرؤى المنبّهة وفك رموز الرؤيا؛ ٣-تجسيم الفكرة أو تجسيد الفكرة؛ ٤-الرؤى بين الصحو والنوم؛ ٥- الرؤى التمثيلية.

ب-الرؤى الثانية:

١-رؤية الخالق فى المنام؛ ٢-رؤية النبى (ص) فى المنام؛ ٣-رؤية الإمام على (ع) فى المنام؛ ٤-رؤية العارف الميّت فى المنام؛ ٥-رؤية الجنة والنار فى المنام.

بعد دراسة مضمون الرؤيا فى تذكرة الأولياء لفريد الدين العطار النيسابورى يتبيّن أن هذه الظاهرة تحمل فى طيّاتها وظائف مختلفة ولها دور هامّ وفعال فى تحقيق ما كان يرمى إليه النيسابورى، لهذا يمكن القول: إن وجود الرؤيا فى أكثر القصص والحكايات تجعلها أكثر إيقاعاً وتأثيراً فى نفوس الجمهور. وظائف الرؤيا فى تذكرة الاولياء كالآتى:

١-حل المشاكل، ٢-الاستلهام والبشارة، ٣-أداة للتعبير عن المفاهيم العرفانية، ٤-التوصية، ٥-التمنى والرجاء فى المنام، ٦-الاستفسار فى المنام، ٧-أداة للتعبير عن الرحمة والمغفرة الإلهية، ٨-وسيلة لإرشاد وتوجيه العرفاء، ٩-ذريعة لنقل رسالة من جانب الخالق إلى العارف.

كانت الرؤيا محط اهتمام الصوفية والعرفاء من زوايا عدّة. وفى أحوال الصوفية بالتحديد، حظى تفسير رؤيا العارف بمكانة بارزة. وبدراسة مضامين الرؤى التى تناولها كتاب تذكرة الأولياء بين الحين والآخر، نرى أن هذه الرؤى جاءت متناسقة مع غاية

الصوفية من طريقة السير والسلوك العرفانى. وأحد هذه الأهداف هو شرح الكشوف والشهادات العرفانية.

ولم تشاهد الرؤى المشتتة والأضغاث من الأحلام فى تذكرة الأولياء، ويدل هذا على أن العطار يختار الرؤى المؤهلة والمفضلة ليوظفها فى تحقيق المفاهيم العرفانية والدينية. ويشمل ذلك أيضا الرؤيا الصادقة التى تكشف عن وقائع حدثت فى الماضى أو ستحدث فى المستقبل.

قد خضعت رؤى العرفاء للبحث والدراسة بموضوع الكشف بشقيه؛ حل المسألة، ورفع الستار عن الصراعات العقلية واكتشاف الأحداث المستقبلية. توضح هذه الدراسة أن أحد أهم وظائف الرؤيا التى قدّمها العرفاء فى تذكرة الأولياء، تتمثل فى حل العديد من اللنزاعات والقضايا العقلية خاصة فى مجال القضايا الدينية والصوفية العرفانية. إضافة إلى ما قدمه العرفاء من التعبير عن القضايا من خلال الرؤيا، فقد كان لهم دور بارز فى قوة تأثيره على الجماهير. إن حل مثل هذه المسائل فى رؤيا العارف، يُنظر إليه باعتباره مكاشفة ملهمة، تنبئ عن أحداث لم تحدث بعدُ فى الواقع.

قد أشار العطار فى تذكرة الأولياء إلى دور الطموح الإنسانى وانعكاسه فى الرؤيا بشكل واضح. ورؤية تلك الرؤى الصادقة للعرفاء والصوفية إنما هى لامتلاكهم قلوباً صافية وضمائر نيّرة. كثيراً ما يستمد العطار بأسلوب التمثيل لشرح الأفكار والمفاهيم العرفانية والدينية والفلسفية، ذلك لأن اللغة التى تنبع عن الإحساس والأفكار العادية، لا يمكن أن تكون بأى حال من الأحوال أداةً مناسبة لنقل المفاهيم العرفانية. وبناء على ذلك، فإن الرؤيا التى تتحدد كبناء لدرك الأسرار الغيبية، لابد أن يعبَّر عنها بلغة تمثيلية رمزية يلفها بعض الغموض أحياناً.

لا شك فى أن الرؤيا عادة ما تستخدم للتنبؤ عن الأحداث المستقبلية، ولكن العرفاء والصوفية فى تذكرة الأولياء، إنما يوظفون الرؤيا لإيضاح طريق السير والسلوك العرفانى. وقد استعملوا الرؤيا فى مجالين أساسيين؛ التنبّؤ عن أحداث المستقبل، والتواصل مع الأموات. وكثيراً ما تردد وتكرر فى هذا الكتاب، رؤية العارف للعارف الميّت الراحل عن هذه الدنيا فيراه فى المنام ويسأله: ما صنع الله بك؟ وفى أغلب الحالات، يكون الردّ:

الصفح عن الذنوب ويحصل العفو لأدنى عذر. والغاية الرئيسة لهذا الكتاب والرسالة التى أراد العطار إيصالها من خلال الرؤيا فى تذكرة الأولياء، إنما هى انعكاس الرحمة والمغفرة الإلهية الواسعة، على خلاف كثير من الكتب التى تبعث الرعب والفزع والعذاب الإلهى فى القلوب. ولكن تذكرة الأولياء كتاب يبعث على التفاؤل والأمل والرجاء فى المغفرة والرحمة الإلهية.

النتيجة

من أهم النتائج التى توصل إليها البحث، هو تبيين هدف السريالية فى توعية الإنسان بنظرة ورؤية جديدة بالنسبة للأشياء والعالم. وقد عمدوا فى ذلك إلى أنه قد يحصل من خلال تشتيت العقول وإثارة الاستغراب ما يثير الدهشة والحيرة. ولم يكن آندريه بيرتون أول من دعا إلى تدوين الرؤى وتعبير الرؤيا وتفسير المتاهات كتابةً من خلال لغة تتناول القضايا الفوق واقعية، وإنما أسلوب هذه الكتابة بدأ منذ أن ميّز البشر بين الرؤيا والواقع. ومنذ آلاف السنين قبل آندريه بيرتون وأتباعه، قد كتب الصوفية من خلال مؤلفاتهم المثيرة وغير الواعية بنفس الأسلوب الذى كتب بها السرياليون الفرنسيون فى القرن العشرين.

نحن فى تذكرة الأولياء نواجه أنواعاً مختلفة من الرؤى، ولكن يصب اكتراثنا إلى تلك الرؤى التى تحتوى على سمات سريالية. رؤى تعبّر بلغة ما فوق الواقعية، لا تُصدَّق ولا تنطبق مع العقل أى أن المنطق لا يمكن أن يقبله ويأخذ به. ففى عالم الواقع لا يمكن التحدّث إلى الخالق او إلى النبى أو إلى الإمام على أو سائر العرفاء الذين رحلوا عن عالمنا، تلك الرؤى التى تعرض حلولا للمشاكل والمسائل المتعلقة لعالمنا الواقع. وجميع الأحداث التى تقع فى الرؤيا من خلال المنام، تنعكس آثاره فى الواقع. وهى الرؤى التى يمكن اعتبارها نوعا من المعراج. يمكن تقسيم الرؤى السريالية فى تذكرة الأولياء إلى قسمين: الطائفة الأولى: الرؤى المنبئة؛ الرؤى المنبّهة وفك رموز الأسرار؛ تجسيم الفكرة؛ الرؤيا بين الصحو والنوم؛ الرؤى التمثيلية. والطائفة الأخرى: رؤية الخالق؛ رؤية النبى (ص)؛ رؤية الإمام على (ع)؛ رؤية العارف الميّت؛ رؤية القيامة والجنة. وفى

بعـــض الأحیان یندمج النوعان من الرؤی مع بعضهما ما لا یمکن تفکیکها وتصنیفها فی طائفة واحدة دون أخری.

المصادر والمراجع

ابن عربی، محی الدین. (۱۳۹۳ش). الفتوحات المکیة. محمد خواجوی. ط۲. طهران: دار مولی للنشر.

أنوشـــه، حســـن. (۱۳۷٦ش). القاموس الأدبی الفارســـی. طهران: دار نشـــر وزارة الثقافة والإرشاد الإسلامی.

أحمدسعید، علی. (۱۳۸۰ش). التصوف والسریالیة. حبیب الله عباسی. طهران: دار سخن للنشر.

أحمدی، بابک. (۱۳۷٦ش). أربعة شروح لتذکرة الأولیاء للعطار. طهران: دار مرکز للنشر.

بیگزبی، سی. و (۱۳۷۵ش). الدادئیة و السریالیة. حسن أفشاری. طهران: دار مرکز للنشر.

پارســـا، سیدأحمد. (۱۳۸۸ش). «أنواع الأحلام والرؤی فی المثنوی». مجلة الأدب العرفانی. الدورة ۱. الربیع والصیف. صص ۳۳-۵۸

ثـــروت، منصور. (ش۱۳۸۵). «الرؤیـــا ودورهات فی النصوص العرفانیة». اللغة والأدب الفارســـی. دوریة کلیة الآداب والعلوم الانسانیة. جامعة تبریز. سنة ۵۲. خریف وشتاء. صص ٤۷-٢٤

جهان تیغ، مریم. (۱۳۹۱ش). «التشابه الصوری فی الأدب السریالی فی تذکره الأولیاء للعطار». دراسة الشعر (بوستان الأدب- العلوم الاجتماعیة والإنسانیة) الخریف. الدوره ٤. العدد ۳ (الرقم التسلسلی ۱۳). صص ۱۸-۱

فروزان فر، بدیع الزمان. (۱۳٦۱ش). شرح مثنوی شریف. طهران: دار ومکتبة زوار للنشر.

کزازی، میرجلال الدین. (۱۳۸۵ش). الرؤیا ملحمة الأسطورة. طهران: دار مرکز للنشر.

میبدی، أبوالفضل رشیدالدین. (۱۳۸۲ش). باهتمام علی أصغر حکمت. طهران: أمیر کبیر للنشر.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة التاسعة ـ العدد الثالث والثلاثون ـ ربيع ١٣٩٨ش/ آذار ٢٠١٩م
صص ٦٧ ـ ٤٩

قراءة أسلوبية لأدب السّجون فی الشعر الفارسی المعاصر؛ ملک الشعراء بهار نموذجاً

صادق ابراهيمی کاوری*

الملخص

إن أهمية دراسة أدب السجون تأتی فی إطار الدراسة الأدبية حيث تتناول كمّاً غير قليل من الشعر بالبحث والتحليل من خلال دراسة أهم الجوانب الـتی وردت فی هذا اللون من الشـعر، من تطوّر موضوعی وفنی. وبما أن موضوع السّجن فی قصائد الشعراء المسجونين فی العصر الحاضر يتراوح بـين العمق والسـطحية وتعدّد زوايا الموضوع، وكثرت الشـعراء اللذين تناولـوا هذا الفن، مضافـاً إلی ضخامة المادة، اكتفينا باختيار الشـاعر الإيرانی "ملک الشعراء بهار" أنموذجا لهذه الدراسة مع بعض الإشارات إلی نماذج لشـعراء معاصرين. وهذه الدراسة تحاول البحث فی خصائص ومميزات شعر السجون من خلال تحليل نماذج تَردُ فی هذه الدراسة مركّزةً علی أشـعار بهار، لتفرّده بشعره عن شـعراء عصره وتميّزه بهذا اللون من الشـعر، كی تُعطی القارئ صورة واضحة لشـعر السّجون فی هذا العصر لكشـف زواياه الموضوعية والفنية بتطبيق أهم أساليب البيان المستخدمة فی هذا اللون من الشعر لدی شاعرنا.

المفردات الدليلية: السّجن، الشعراء، ملک الشعراء بهار، الأسلوب.

*. أستاذ مساعد فی اللغة العربية وآدابها، فرع آبادان، جامعة آزاد الإسلامية، آبادان، إيران
Ebrahimi.kavari2006@gmail.com

تاريخ الاستلام: ١٣٩٧/١٠/٢٧ش
تاريخ القبول: ١٣٩٨/٣/١٢ش

المقدمة

الحرية أغلى شيءٍ في الكون لدى كل إنسان شريف عاقل، فهو يحاول الاحتفاظ بها مهما كلّفه الأمر والكل يعلم أن الغاية من وجود السجون والمعتقلات، هي تحديد هذه الحرية وسلبها، لأنها تحسس المجرم والجانى بأنه قد تجاوز الحدود والشرائع والقوانين، فعليه أن يدفع ثمن هذه الجريمة بسلب حريته وزجّه فى غرفة، يكون فيها بمعزل عن المجتمع حتى يدرک أنه اجترح إثماً وارتكب جريمة فتسلب حريته إزاء عمله الخاطئ هذا.

يعدُّ أدب السجون من الشعر الغنائى حيث يعبّر الشاعر من خلاله تعبيراً مباشراً عن تجربته الذاتية، بضمير المتكلم عادة، مما يلاقى من عناء السجن خلف القضبان، ومأساة الجسد خلال فترة السجن.

وعندما نراجع الآداب العالمية نجد الكثير من الأدباء والشعراء قد أدخلوا السجن وقضوا فترة من عمرهم بين حيطانه، ومن ثمَّ حاولوا أن يصوروا معاناتهم وآلامهم بأجمل وأرقّ وأصدق القصائد متجاوزين الحيطان الشاهقة والقضبان الحديدية، فنجد قرائح الشعراء المسجونين تترجم من خلال أشعارهم عن أحوالهم فى السجن وبَرمهُم بالحياة فيه وشكواهم من قسوة القيد، وضيقهم بالوحدة وسخطهم على السجّان، فيسمعوننا أدباً خالداً وراقياً لاسيما فى الأدب الإنسانى.

الدراسات السابقة

وأما بالنسبة للكتب والدراسات التى قامت بمعالجة هذا الأمر فقد كتبت فى أدب السجون باللغة الفارسية والعربية كتباً ومقالات عدة، منها:

كتاب «حبسيه در أدب فارسى» لولى الله ظفرى ألّفه فى مجلدين حيث خصّص المجلد الأول بالشعر القديم الفارسى من البداية حتى عصر الزندى والمجلد الثانى يبتدأ بعصر القاجارى حتى الثورة الإسلامية وقد خصص الكاتب صفحات من هذا المجلد بملک الشعراء بهار مع بعض الإشارات النقدية غير أن الكاتب فى هذا المجلد لم يُتحف الكتاب بالدراسات المعمقّة كما فعله فى السابق.

كتاب «زندانی نای» لسيروس شميسا ألّفه في أحد شعراء القرن الخامس يدعى مسعود سعد سلمان وقد قضى ١٨ سنة من عمره في السّجون وقدّم الكثير من شعره في السّجن وقد قام شميسا بدراسة أسلوبية لشعر هذه الفترة في كتابه هذا .

كتاب «حبسيه سرايي در أدب فارسی» لمهدی نوريان.

مقال «مضامين وموضوعات مشترک در حبسيه های فارسی وعربی»، صادق ابراهيمی کاوری، مجلة زبان وأدب فارسی، العدد ١١، صيف ١٣٨٧ش. وقد أشار خلال دراسته الموضوعية إلى أبيات متفرّقة لملک الشعراء بهار.

مقال «عناصر سازنده شعر حبسيه بر اساس اشعار مسعود سعد»، لكاظم دزفوليان، مجله شناخت، ربيع وصيف ١٣٧١ش، العددان ٨ و٩.

وقد كتبت حول هذا الفن باللغة العربية بعض الكتب منها:

كتاب «أنس المسجون وراحة المحزون» لصفي الدّين الحلبي.

كتاب «السّجون وأثرها في الآداب العربية»، لواضح الصمد وهو دراسة وصفية لشعر السجون من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي.

كتاب «أدب السجون»، لنزيه أبونضال كتاب وثائقي حول السجون في الأردن والدول العربية وقد أورد فيه نماذج أدبية: شعراً وروايةً.

كتاب «قضية السّجن والحريّة في الشعر الأندلسي»، لأحمد عبدالعزيز ألفه في قسمين: الأول دراسة عامة ومختصرة في شعر السجون والثاني تقديم نصوص شعرية مع مقدمة حول الشعراء.

أسباب اختيار الموضوع

قد أشرنا مختصراً إلى أسباب الاختيار في الملخص: هو أن كثرة شعراء السجون في الشعر الفارسي المعاصر جعلنا أن نختار الأكثر منهم صلةً ببحثنا هذا حيث يحمل السمات الرئيسة لخصائص هذا اللون من الشعر وتداول القضايا الأساسية التي يتناولها شعر السجون، كمّاً وكيفاً، فوقع الاختيار على ملک الشعراء بهار.

وقد حاولنا تتبع الدراسات التى كتبت فى أدب ملك الشعراء بهار لاسيّما فى شعر السجون باللغة العربية فلم نجد إلا ترجمات بسيطة من شعره فى بعض الكتب، فحصل اليقين.

وأما السبب الأهم فى اختيار ملك الشعراء بهار نموذجاً لهذه الدراسة فإنه يعود إلى أن هذا الشاعر، إضافة إلى ريادته فى الشعر المعاصر، هو أكثر شعراء الفرس المعاصرين نظماً فى شعر السجون، على الرغم من قضائه تسعة أشهر، غير متتابعة، فقط فى السجن وأعوام فى المنفى، حيث تحتوى "كارنامه زندان" (سجل السجن) فقط ما لايقلّ من ٢٥٠٠ بيتاً من الشعر فى أدب السجون.

أسئلة البحث

لِمَ اختار الشاعر الأسلوب الإنشائى للتعبير عن مشاعره وتجربته الذاتية؟

ما الأسباب التى جعلت الشاعر يستخدم التعبير الخيالى بدلاً من الأسلوب الحقيقى فى رسم جَوّه الخاص؟

فرضيات البحث

قد استخدم الشاعر الأساليب الإنشائية بتواتر لأن الإنشاء قائم على أساس الطلب الذى يطلبه المتكلم من المخاطب، فالكلام الإنشائى فى مثل هذه الحال (صلة الشاعر المسجون بمخاطبيه الذين يرى خلاصه فيهم) مرتبط بتصور المتكلم مشاعره؛ وإن خرج أحياناً عن أغراضه الحقيقية إلى أغراض مجازية.

بما أن الأدب يقاس باعتبار القائل فى مشاعره وتصوره أولاً؛ وباعتبار مطابقة الكلام للواقع الفنى قبل الواقع الحقيقى والطبيعى والفكرى ... ثانياً نجد الشاعر قد استخدم التعبير الخيالى كى يرسم جوّاً خاصاً يكون فيه التعبير خيالياً لقدرته على التأثير بالمتلقى بالنسبة للأسلوب الحقيقى.

مصطلحات البحث

تحديد وتعيين المفردات والمصطلحات التى يستخدمها مؤلف أو فئة معيَّنة من

المتخصصين من ضروريات كل بحث لذا أتى الباحث بتعريف آهم المصطلحات التي تساعد على فهم أدب السجن بشكل أدق وأفضل.

أول هذه المصطلحات هو الأسلوبية و«هو أن (الأسلوب) ظاهرة تلازم تحقق العملية اللغوية، المحكية منها، أو المكتوبة، وأنها، بنتيجة تجذّرها في التعبير الإنساني، تتكشف بدءاً من مستوى (الجملة)، وتراكيبها المختلفة، كما في أحوال الاستفهام، والتعجب، والتهكم، والسخرية وغيرها، والتي تترك طابعها على القول .. إلا أن مجالها الحقيقي، هو (النص)، والذي يتسع لمقاصد البثّ اللغوي، كما يتسع للتفنن في الكتابة، فيكشف عن (فرادة) صاحبها، الأمر الذي رجح عند المنظرين كون (الأسلوب) طريقة خاصة للباحث للخطاب اللغوي، وخاصة الكاتب، والأديب، في التعبير عن نفسه.» (بن ذريل، ٢٠٠٠م، ٤٣)

قد استخدمت مفردة السجن لتسمية المكان: منها التي تجمع على "السجون" فهو "السجين" وهي "السجينة" وتجمع على "السجناء" للرجال و"السجائن" للنساء، ومن يتولّى أمر السجن والسّجناء يُدعى "السجّان". (النجار، ١٣٧٢ش: مادة سجن)

وأما القصيدة التي تقال في هذا المضمار فتسمى "الحبسية"، وبما أن الشاعر يعبّر في الحبسية عن أحاسيسه وحالاته النفسية تعبيراً مباشراً ويتطرق باب الشكوى والعتاب، فنستطيع جعل الحبسية في إطار الأدب الغنائي. (ظفري، ١٣٧٥ش، ج١: ١٨)

فكلّ قصيدة من هذه القصائد، كما يقول أوسكار وايلد: «الحبسية قصة إنسان تعس قد أغلقت جميع النوافذ والأبواب أمامه ووضع خلف قضبان من حديد، حتى لا يرى اللهُ ولا أيُ شخص آخر كيف يعذّب الإنسانُ أخاه الإنسان.» (ظفري: المصدر نفسه)

ولو راجعنا كتب الأدب لوجدنا أن هموم هؤلاء الشعراء الذين أدخلوا السجن هموم وآلام مشتركة كُتبت تحت ظروف مماثلة مرّ بها هؤلاء الشعراء، وبما أن هذا المقال يُحدَّد بالشعر الفارسي المعاصر فنحاول أن ندعم بنماذج لهذه المضامين قدر المستطاع.

أهمية دراسة أدب السجون

من الضروري قبل الولوج في صلب الموضوع وتبيين ما نحن بصدده، أن نُعدّد بعض

أهم الأسباب التى أدّت إلى زَجّ الشعراء فى السجن، فمنها:

السياسـية وهى كانت فى طليعة الأسـباب التى أدّت إلى دخول بعض الشـعراء فى السجون، خصوصاً فى العصر الحاضر حتى يقول عباس محمود العقاد: «فقد كان السّجن فى بداية الأمر مكاناً لاعتقال الأسرى أو المحكوم عليهم بالموت، ثم أصبح مكاناً للتخلص من بعض المغضوب عليهم أو الواقفين فى طريق ذوى السلطان.» (العقاد، ٢٠١٣م: ١٣٠) فهى من الأسـباب الرئيسـة فى زجّ الأفراد إلى السّـجون ومن الدوافع الأساسية فى دخول الكثير إلى السجن فهناک القليل من الشعراء المعاصرين دخلوا السّجن لأسباب غير سياسـية فى العصور المتقدمة ولكن أغلبية الشـعراء قد زُجّ بهم فى السـجن جراء حرب سـاخنة دخل الشـاعر فيها مع الحكومة أو المحتلين لبلده. وفى الأدب الفارسـى نجد الكثير من هؤلاء الشعراء، منهم ميرزا آقاخان الكرمانى القائل فى قصيدته الطويلة (نامه باستان) أى (رسالة الأزمنة الغابرة):

مـرا بيم دادى کـه در اردبيل تنـم را به زنجير بندى چو پيل
به ايران مباد آن چنان روز بد كه كشـور به بيگانـگان اوفتد

أى:

هددتـنى بالسّـجن فى أردبيـل أن تجعلـنى فى الحديـد كالفيـل
فـلا رأت عينى ذلک اليوم النحيس أن تضيع إيران بين الروس والانجليس

(ظفرى، ١٣٨٠ش: ٣٠١)

ويقول ملک الشعراء بهار:

لكنهم لم يعرفوا أن الأحـرار لا يطأطأون برأسهم أمام الأشرار.
وإنى لا يزعزعنى شىءٌ عن موقفى ولا أرضخ لما يريد رضا خان.

(بهار، ١٣٨٧ش: ٤٥٦)

ومنها الأسـباب الاجتماعية، ومنها الأسـباب الدينية، والأسـباب الشـخصية أو الفردية و ... .

فمن هذا المنطلق نحاول قدر مسـتطاعنا أن نطبق فى هذه الدراسـة بين الاستشهاد والتحليل وبيان المعنى العام للنص أو المختار منه بغية استخراج دلالة النص وإيحاءاته

ومراميـــه فكان مـــن الضروری أن يعتمد البحـــث علی بعض الجوانـــب الفنية فی النقد والتحليل، محاولاً إبراز فنية النص وجماليته.

وأما المنهج المستخدم فی هذه الدراسة فهو منهج تحليلی وطرقه المعتمدة علی الأجزاء والتفاصيل التی تؤدی إلی الهدف العام وهو إلقاء الضوء علی ظاهرة أدبية تعرف بأدب السجون.

دلالات التكرار

التكـــرار هو الاتيان بعناصر ومعانی متماثلة فی مواضع مختلفة من العمل الفنی لغاية ما، وقد استخدم الأدباء هذا الفن بكثرة لأسباب عدة ومواضع كثيرة. وإن اتجاه الشعراء نحـــو هذا الشـــكل فی الأداء وراءه دوافع فنية، ترجع إلی مهـــام التكرار، وتعدد صوره، وقدرته علی الاتيان بمعانی فنية لها دلالات شـــعورية وأبعاد نفســـية ســـنتبيّنه من خلال تحليل بعض النماذج الآتية.

ظاهرة التكرار لمعنی خاص أو للفظة معينة تهم الشاعر أكثر من سواها، فقد يكرّر الشـــاعر لفظة فی مواضع عدة لأنه يتألم فيحاول بالتكرار قرع آذان الســـامعين لتشـــبّ عندهم العاطفة الخامدة:

تير ومرداد هم به بنده گذشـــت	مدت حبس من تمام نگشـــت
شـــد هوا گرم وگرم شد محبس	پخته گشـــتند مرغ ها به قفس
دم به دم محبســـی به حبس رود	ليک محبس فراخ تر نشـــود
حبســـگاه موقتی تنگ است	همه جا بين حبسيان جنگ است
در اتاقی كه پنج شش گز نيست	شصت ونه محبسی نمايد زيست

(بهار، ١٣٨٧ش: ٧٢١)

يقول:

قد مرَّ علی أيضاً تموز وآب دون أن تنقضی أيام السجن.
احترَّ الجوُّ وزادت حرارة السجن حتی شَويت فی الأقفاص الدجاج.
بين حين وآخر أُنقل من سجن إلی سجن دون أن يُوسع لی السجن.

فالسجنُ مكانٌ ضيقٌ خنقٌ قد قام فيه بين السجناء حرب.

في غرفة لا تتجاوز خمس أذرع وُضعت فيها سبعين سجين.

فاللافت في الأبيات القلائل، ظاهرة التكرار للفظة معينة أو مشتقاتها تهمُّ الشاعر أكثر من غيرها في النص؛ فقد كرّر الشاعر لفظة: حبس ومشتقاتها: محبس، وحبسگاه، وحبسيان، في خمسة أبيات، ٨ مرات وكأنه يريد قرع آذان القرّاء لتشبّ عندهم العاطفة الخامدة، فهو يريد أن يسلط الضوء على نقطة حساسة في التعبير اللفظي ويكشف عن اهتمامه بها، يبغي من وراء ذلک التأثير على القارئ لجذبه ومشاركته ما يُعانيه بطريقة لاشعورية.

والتكرار موجود في عدة قصائد من قصائد السجن عند ملک الشعراء، منها:

چه زندان است این زندان که فرقی نیستش چندان

به یک در بسته گورستان، وفرقی هست چندانش

درون این چنین کاخی، به هر یک گوشه سوراخی

به هر سوراخ همچون لاشه جنبنده مقیمانش

اتاق انتظار مرگ می خوانم من این زندان

خدا مرگم دهد تا وارهم زین ملک وزندانش

دهد جان گر در این زندان، رهد زین درد بی درمان

از این درب آهنین زندان، چه سان بیرون شود جانش

أي:

أي سجن هذا السجن؟ حتى لا ترى الفرق بينه وبين مقبرة مغلقة الأبواب.

ترى في كل زاوية من السجن سجيناً، كأنه جثة متنقّلة، فيها تتحرک.

أسميه غرفة انتظار الأجل ودعائي كلّ يوم: ربّ خذ أمانتک وخلّصني من السّجن.

فلو مات سجين فيه وتخلّص من العذاب، فقل: كيف تخرج الروح من حديد الأبواب؟

(عشقي، ١٣٥٧ش: ٣٤٥-٣٤٩)

ففي هذه الأبيات الأربعة من قصيدة طويلة يذكر الشاعر فيها هول الأمر وفجعته من خلال الإتيان بجملة «أي سجن هذا السجن؟» وهي بداية ناجحة لتعظيم الأمر وتهويله،

ومن ثمَّ يأخذ بيد قارئه من زاوية إلى أخرى فی السجن ليريه حالة السجناء فيلتجئ بوصف حسی تارة وأخرى يصف الحالات التی يصاب بها السجين عند دخوله وصفاً نفسياً ونجد أن الشاعر يأتی بعنصر مكرّر (سجن) ستّ مرات فی أقل من أربعة أبيات.

ومن الألفاظ التی نجدها تتكرر على مسمع القارئ، لفظة السجّان، فقلما تقرأ قصيدة فی هذا المجال ولا تجد ذكراً للسّجان، وفی الأغلب قد يُختار السّجان من بين أقسى الناس قلوباً، كی لا تدخل الرأفة والرحمة قلبه عند معاملة السجناء:

گر بخواهم دست و رویی شویم اندر آبگیر　　　ره فروبندد مرا مردی که زندانبان بود

أی:

لو أردت غسل وجهی واليدين　　　سدّ الطريق علىّ رجلٌ يُدعى السجّانُ

(بهار، ۱۳۸۶ش، ج۲: ۳۸۶)

أو تراه يدخل السجن بخبر يزيد به لوعة السجين:

دوش زندانبان بگشاد در وبا من گفت　　　مژده‌ای خواجه که امروز گل سرخ شکفت

أی:

بالأمس فتح السجّان الباب قائلاً: بشراک يا شيخ تفتحت اليومَ الورود.

فعن طريق التكرار استطاع الشاعر أن يوحی للآخرين، بمضمون معيّن ليؤكده، من خلال تكراره،كی يؤكد على طبع هذه الصورة فی الأذهان ولفت الأنظار إلى ضرورة تأويل وتقليب معانيها على وجوه عدة، لضمان الحصول على ما يريده الشاعر بها.

أسلوب النداء

المعروف هو «أن يستخدم النداء الحقيقی القريب أو البعيد طلبا لإقبال المخاطب لما وضعت له أدوات النداء على وجهها الأصلی، ولم تتغير دلالتها فی الاستعمال المتطور، ولكنها قد تخرج عن ذلک كله فينادى بها القريب أو المتوسط أو البعيد لأمر بلاغی مجازی؛ لا علاقة له بطبيعة الصوت ولا بالمعنى الحقيقی ... وقد تتبع البلاغيون ذلک منذ القديم، وقدّموا لنا فيه آراء جمالية رائعة ... ولا زالت الدراسات البلاغية تعنى بهذا الأسلوب لما يتصف به من دلالات مثيرة، وأنماط فنية ممتعة.» (جمعة، ۲۰۰۵م:

۱۸۸و ۱۸۹)

إن صيغة النداء من شأنها أن تعبّر بقوة عن مشاعر الشاعر وهى الوظيفة التعبيرية للكلام، وأن تحرّک المستمع أو القارئ وهى الوظيفة الإيحائية للكلام، وهذا ما يفسّر استخدام هذا الأسلوب فى هذا اللون من الأدب المأسوى الصادر عن المسجون لاسترداد حريته.

ای شب موحش انده گستر	اندک احسان و فراون ستمی
مطلع یأس و هوای تو مگر	سحر حشر و غروب عدمی؟
نه شبم رام و نه روزم پیروز	منزوی روز و دل اندر وا شب!
چون شود شب بخروشم تا روز	چون شود روز بنالم تا شب

(بهار، ۱۳۸۲ش: ٤٣٦)

أى:

أيها الليل الموحش الحزين قليلٌ عطفُک وظلمک کثیر.

مجيئک يأسٌ، وکأن هواک ساعة الحشر وأوان النذير.

ليس ليلى هادئاً ولا عند النهار مدرکاً قصدى، وحيداً عند ليلى والنهار.

لو أتى الليل ترانى نائحاً حتى الصباح، وصباحى نائحاً حتى المساء.

فإذا أمعنا النظر فى هذه الأبيات نلاحظ أنه تكاد لا تخلو الأبيات من صيغ النداء والاستفهام البلاغى والطلب وكلّ الأساليب الإنشائية الأخرى من تمنٍّ ورجاء وتعجب.

وبهذا لم يتوقف أسلوب النداء عند الحدود التعريفية التى اشتمل عليها من قبل، فهناک توظيف متنوع يحول الترتيب اللغوى النحوى والدلالى عن البنية المباشرة تحويلات إيحائية تستوحى من السياق، منها: الزجر والتهديد كما استخدمها ملک الشعراء فى القصيدة الآتية التى قالها بعد اعتقاله وسجنه من قِبل رضا خان ورئيس وزرائه سيد ضياء الدين أكثر من عشرين مرة:

ای خامه! دو تا شو و به خط مگذر	وای نامه! دژم شو وز هم بردر
ای مرد! حدیث آتشین بس کن	پنهان کن آتشی به خاکستر
ای گوش! دگر حدیث کس مشنو	وی دیده! دگر به روی کس منگر

صد بار بگفتمــت کزین مردم   بگریز و فزون مخور غم کشــور

(بهار، ١٣٨٢ش: ٢٧٩)

أي:

أيها القلم! انكسر ولا تكتب شيئاً أيتها الرسالة اغضبي وتقطعي.

أيها الرجل! كُفَّ عن الكلام الملتهَب وأخفِ ناراً تحت الرماد.

أيتها الأذن! لاتسمعي حديث أحد وأنت أيتها العين!كفي عن النظر.

قلت ألفاً لا تعاشر هؤلاء الشعب ولا تبالِ بما يجرى لهذا البلد.

فالشــاعر باستخدامه صيغ النداء وتكراره يحاول تنبيه المخاطب على غفلته وشرود ذهنه، حتى يصل معه إلى شيء من التوبيخ (صد بار بگفتمت...) فهذا النوع من استخدام النداء أعلى درجة من النداء الحقيقي الذي يكتفي بمجرد التنبيه من الغفلة.

العاطفة

«نرصد بدراســة العاطفة في النصّ صدق الانفعال وحرارته وعنفوانه. وقد نتساءل هــل للعاطفة أثــر وتأثير أم أنها معدومــة الأثر والتأثير؟ أهي صادقــة أم كاذبة ممالئة متكلفــة؟ أهي عاطفة حــزن وألم؟ أم عاطفة حب وتودد وإعجــاب؟» (مايو، ١٩٩٧م: ٧) فعند مراجعتنا أشــعار ملك الشــعراء في هذا المجال نجد أن أهم شاهد على صدق عواطف الشــاعر هو اســتخدام الألفاظ التي تدلّ على البكاء والحزن والألم والعناية باللفظة الموحية ذات الجرس المحزن مثل: (غم فرزندگان) أي: هَمُّ أبنائي، و(عیشم سیه) أي: عيشتي منغّصة، والمغالاة في إظهار الحزن من خلال المبالغة وقصر الجمل حيث ذلك شاهد على اضطرام قلب الشاعر بالحزن والأسى.

غم فرزنــدگان و أهل و عیال   روز عیشم ســیه نمود چو شب

با قناعــت کجا تــوان دادن   پاســخ پنــج بچــه مکتــب

(بهار، المصدر نفسه: ٣٨١)

أي:

هَــمُّ أبنائــي وزوجي والأهل   حــوّل أيامــي إلى ليــل زجر

كيف الطريق إلـى القناعة ولى   خمســة أبناء أحاط بهـم الفقر

وهذا ملك الشـعراء بهار يرى الحقد سـبباً فى إدخاله السجن وإن السبب فى زجّه إلى السجن هو الحقد الصادر من ملك يدعى رضا شاه، فلا ذنب له بل على الملك أن يتخلى عن حقده على الشاعر إن كان حقاً نبيلاً:

پانزده روز است تا جايم در اين زندان بود   بند و زندان كى سزاوار خردمندان بود

كينه جويى نيست بارى در خور مردان مرد   كاين صفت دور از بزرگان شيوه دونان بود

أى:

قد مرَّ علىّ خمسة عشر يوماً وأنا   فى السجن ولا يليق السجن بالعقلاء

كما لا يليق الحقد بمن تعلو به الرتب   فالحقد شيمة لا تليق إلّا بالجبناء

(بهار، ١٣٨٦ش، ج٢: ٣٨٦)

فالفكـرة الموجودة فى هذين البيتين تواكب فى صدقها، صدق المشـاعر فهى مبتكرة واقعية مرتبطة تمام الارتباط بتجارب الشاعر فى الحياة وبما أن شعره ينبع عن أحاسيس صادقة قد واجهت آلام وعذابات متنوعة وأنه لم يرصف الكلمات فيه رغبة فى الحصول على الصلات أو إرضاء رغبات أحد ما، فنجد حصيلة هذا الأمور شـعراً، فى الأغلب، سـهلاً بعيداً عن التكلّف إلا عندما يسـيطر الغضب والألم عليه، فيصبح شعره خشناً ذا تراكيب ومفردات توحى عما فى داخله لتبين عاطفته كما صوّرها فى هذا البيت بعد أن ثقُلت عليه إقامة السجن وتذكّر الأيام الخوالى فجرت دموعه:

ناگهان اشكم از ديده روان شد زيرا   يادم از خانه خويش آمد و مغزم آشفت

فسالت دموع عينى فجأة لتذكر أيامى الخوالى ببيتى فطار عنى العقل.

(ظفرى، ١٣٨٠ش، ٢: ٤٢٩)

فإن أردنا أن نعطى سمة يتميّز به هذا اللون من الشعر هو الصدق الفنى، لأن الصدق سمة شـعر السـجون الذى يصوّر هؤلاء أفراداً يعانون تجربة نفسية خالصة. ومردّ ذلك إلى استجابة الشاعر للنظم فى ظل التجربة استجابة عفوية بعيدة عن التصنع والانتخاب المقصـود لأدوات التعبير وأسـاليبه. وبما أن السـجن يجمع فى داخله جميع المسـاوئ: كالظلم، والذلة، والوحشـة، والعزلة إلى جانب سماكة الباب، وصلصلة الأقفال، وغلظة

السـجّان، وألم القيـود وثقلها وتنوعهـا، ولكن كلّ هذا يعدُّ لا شـيء أمام اللحظة التى يتذكّر السجين فيها أحبته وأهله. فالسّجن يُلهب مشاعر وأحاسيس الشعراء نحو الأهل والأبناء والزوجة والأم، فيصبُّ كل هذه الأحاسيس فى ألفاظ يعبّر بها على شكل أبيات من الشعر:

غم فرزنـدگان وأهـل وعيال　　　روز عيشم سـيه نمود چو شب
با قناعـت كجا تـوان دادن　　　پاسـخ پنـج بچـه مكتـب

(بهار، المصدر نفسه:٣٨١)

أى:

هَـمُّ أبنائـى وزوجى والأهل　　　حـوّل أيامـى إلى ليـل زجر
كيف الطريق إلـى القناعة ولى　　　خمسـة أبناء أحاط بهـم الفقر

ففى هذه الشـواهد الـتى ذكرت، على قصرها، نجد أنواع العواطف الإنسـانية كلّها تتحلّى بالصدق لأنها ناجمة عن شـكوى صاحبها وعلى لسـانه وبما أنها صادقة تكون مؤثرة فى الآخرين.

الصورة البلاغية فى شعر السجون

«مـادام الخيـال والصور البلاغية فى النص الأدبى مما يزيـد المعنى وضوحاً وجمالاً فعلينا أن نقرّ بالعلاقة الوشيجة بين الخيال البلاغى والمضمون. ومادام الخيال أو الصور البلاغية فى النص الأدبى مما يزيد الأسـلوب اللفظى جمالاً وتألّقاً فعلينا أن نقر بالعلاقة الثابتة بين الخيال البلاغى والشـكل. فالتصوير البلاغى يمدّ يداً إلى المضمون ويداً إلى الشكل.» (مايو، ١٩٩٧م: ١٠)

تنطـوى الصورة بوصفها مجازا أو الصورة المجازية، تحت جميع التعابير والأسـاليب غير الحقيقية، من استعارة ومجاز وكناية، أو الأساليب البلاغية المعروفة، من هذا المنطلق، فمن الطبيعى أن يصوّر الشـاعر المكان الذى اضطر أن يعيش فيه حيث يحاول الشاعر أن يصّور شـقاوته وتعاسـته من خلال أبيات يستهلُّ بها – فى الأغلب – ببوح وجدانى صادق يعبّر فيه عما هو فيه من الحزن والعذاب الذى يعانيه بسبب هذه الظروف الطارئة

عليه.

فهذه صور يقدمها ملک الشعراء بهار عند إدخاله السجن بأمر من السيد ضياء الدين الطباطبائی رئيس وزراء قائلا:

پس چيست که سمج من چو کام شير | تنگ است و عميق و گنده و أبخر
بر سقفش روزنی چو چشم گرگ | کاندر شب تابد از بر کردر
افکنده به صدر بالشی چرکين | پر گند چو گور مردم کافر
بر خاک فکنده بر يکی زيلو | چون زالو چسبناک وسرد وتر

أی:

قد وضعونی فی سجن كأنه حَلق الأسد: ضيقٌ، عمقٌ، ونتنُ.
تری فی سقفه کوة كأنها تلمع للذئب ليلاً عينُ.
تحت رأسی وسادة وسخة تنشر منها رائحة الميت وهو عفنُ.
علی الحصير مطلاً ترانی فوقها كأنی عَلَقٌ مستبردٌ لزجٌ لزقُ.

(بهار، ١٣٨٧ش: ٢٧٩)

فالألفاظ سهلة قريبة المتناول، وكذلک صياغتها تقترب من اللغة الدارجة، مثل: (تنگ) أی ضيق، و(گنده) أی نَتن، و(بالشی چرکين) أی وسادة وسخة. وهناک بعض التشابيه مثل: (سمج چو کام شير) أی سجن كحلق الأسد، و(روزنی چو چشم گرگ) أی كوة كعين الذئب و ... كل هذه الصور جمعها الشاعر فی جزء من مقطع، لكنها محدودة الأفق تخدم المعنی من دون تحليق بجناح الخيال ولا تلوين آسر.

فلو راجعنا الصور المستخدمة فی هذا اللون من شعر ملک الشعراء بهار لوجدناه يفضّل التشبيه علی سائر الصور البلاغية من استعارة وكناية، مثل هذه التشابيه التی يصوّر فيها أنه قد وُضِع فی زنزانة ضيقة وقد أُغلق عليه باب ثقيل كالصخر، عندها يری السجّانين كالشياطين قد اصطفوا غاضبين علی باب سجنه:

سهمگين سمجی چو تاری مسکنی | بسته بر رويش دری چو آهنی
پاسبانانی در آن جا صف زده | هر يکی ازخشم چون اهريمنی

(ظفری، ١٣٨٠ش، ج٢: ١٩٣)

أی:

زنزانة کبیت مُظلمٍ خنق وباب من الحدید علیها مغلق.

قد صَفّ، فیه السجانون، من شدة الغیظ کأنهم شیاطین.

فهذان التشبیهان کالتشبیهات السابقة التی ذکرناها آنفاً، فهما تشبیهان تامّان ذکر فیهما أرکان التشبیه حیث شبّه مرة السجن ببیت مظلم وفی الثانی شبه السجانین بشیاطین، فاعتماد الشاعر فی إیضاح الصور علی التشبیه التام دون الکنایة والاستعارة إلا النادر مثل هذا البیت حیث نجده یستعین بتدبیج الکنایة لیصف حاله المزریة حیث جمع بین الصفرة والبیاض، قد قصد بالأول الکنایة عن المرض وبالثانی عن الفقر:

جز گونه های زرد و لبان سپید رنگ دیگر به شهر و دهکده سیم و زری نماند

أی:

لم یبق غیر صفرة الخدّ والشفاه البیض ولم یبق فی المدینة أو قریة أصفر أو أبیض.

(بهار، المصدر نفسه: ٤٠٢)

توظیف السخریة

السخریة أسلوب یلتجئ إلیه الشاعر عندما یحس أنه لا جدوی من الکلام الجاد والمباشر فیتخذ طریقاً غیر مباشر ومضحک یجعل المقصود من شعره أضحوکة وسخریة للآخرین وهو أسلوب رائج وقدیمی فی الآداب العالمیة عند الشعوب المختلفة وقد استخدمها بهار فی الکثیر من أشعاره لاسیّما فی شعر سجونه.

ونجد بهار باعتماده علی السخریة یتناول العیب فیجسّمه ویسلّط علیه الأضواء ثم یتفنّن فی تصویره حتی یثیر الإضحاک والإشفاق والتعجب فی آن واحد. عندما نراجع قصائد بهار فی هذا المجال نراه یأتی بالسخریة فی شعره علی نمطین: الف: قصیدة کاملة فی السخریة، ب: یخلل السخریة ضمن القصیدة، وقلما نجد قصیدة من هذه القصائد إلا وقد استخدم الشاعر هذا الأسلوب فیها، لذا سأحاول أن أبیّن بعض النماذج من خلال الإتیان بالمختار من قصائده.

وأما من النمط الأول فأستطیع الإشارة إلی قصیدة (کیک نامه) أی (رسالة البراغیث)

وهی قصیدة ساخرة کتبها بهار علی أسلوب الشعر الملحمی الساخر یقول فیها:

چون اختران پلاس سیه بر سر آورند　　　کیکان به غارت تن من لشکر آورند
دو دو وسه سه ده تا ده تا و بیست بیست　　　چون اشتران که روی آبشخور آورند
از پا ودست وسینه وپشت وسر وشکم　　　آوخ چه رنج ها که مرا برسر آورند
بربسترم جهند وتو دانی که حال چیست　　　چون یک قبیله حمله به یک بستر آورند
خوابم جهد زچشم وخیالم پرد ز سر　　　زآنچ این گزندگان به من مضطر آورند

(بهار، المصدر نفسه: ٢٤٥)

أی:

مساءاً عندما تطلع النجوم فی السماء یزحف إلی جسدی جیش البراغیث.

مثنی وثلاث وعشر وعشرون کالإبل عندما تتجه نحو المناهل.

تسمو إلی أیدی، إلی البطن، إلی الرأس حتی تراها تنزل من الصدر إلی الخلف.

تتقافز فوق فراشی کل حینٍ، کأنها جیشٌ یشنُّ بغتةً علی مرقدی.

یتطایر عن عینی النوم لیلاً، مما یحلُّ بی، إثر لسع جیش البراغیث.

استخدم بهار النمط الآخر - السخریة ضمن القصیدة - فی مواضع عدة، منها قصیدة اعتذاریة أتیت ببعض أبیاتها خلال البحث. یأتی الشاعر فی قصیدته هذه الطریقة الساخرة المعروفة بالسخریة السوداء التی تبین الجانب المأساوی المحزن المضحک حیث تؤلمک وتدفعک للضحک فی آن واحد، یقول فیها:

مستراح ومحبسی وبا هم دو گام اندر دو گام　　　کاندران خوردن همی با ریستن یکسان بود
شست وشوی وخورد وخواب وجنبش وکار دگر　　　جمله در یک لانه!کی مستوجب انسان بود؟
یا کم از حیوان شناسد مردمان را میر شهر　　　یا که میر شهر خود باری،کم از حیوان بود؟
گر کتابی آورد از خانه بهرم خادمی　　　روی میز میر محبس، روزها مهمان بود
جزو جزوش را مفتش بار بیند تا مباد　　　کاندر آنجا نردبان ونیزه ای پنهان بود
ور خورش آرند بهرم، لابلایش وارسند　　　تا مگر خود نامه ای در جوف بادمجان بود

(بهار، المصدر نفسه: ٣٨٨)

أی:

خلاءٌ وسجنٌ عرضه قدمان فی قدمین، الأکل فیه والدفع، والمکان سیّانُ
الغسل والأکل والنوم والحراک کلها، فی مکان کالعُش، أیستحق هذا الإنسان؟
فلعل الوالی قد وجدنا أناسا أقل شأناً من الأنعام، أم هو الحیوان؟
... ولو جاء خادمی بکتاب لی من البیت تری الکتاب أسابیعَ ضیفاً عند السجّان
یبحثون بین أوراق الکتاب، ربما الأهل دسّوا فی متنه رمحاً أو أخفوا فیه السلالم
ولوأوتی لی بطعام من عند البیت فتّشوا الطعام علّهم وجدوا رسالة فی جوف الباذنجان

فالشاعر فی هذه الأبیات استخدم الألفاظَ بسیطةً غیرَ متأنقة، بعیدةً عن الألفاظ الغریبة الوحشیة کأن تکون معجمیة. یحاول بهار من خلال هذه الأبیات أن یستهجن عمل الوالی لوضع الشاعر فی مکان مثل هذا ثمّ یستخف به بجعله فی زُمرة الحیوانات عندما یتحقق من جنسه: (یا که میر شهر باری خود کم از حیوان بود؟) أضف إلی ذلک استخدم الشاعر صیغة الاستفهام التأنیبی مما یحرّک أحاسیس القارئ ویثیر عواطفه مثل هذا: (کی مستوجب انسان بود؟) أی أیستحق مثل هذا الانسانُ؟ أو هذه الجمل: (یا کم از حیوان شناسد مردمان یا خود کم از حیوان بود؟) أی فلعل الوالی قد وجدنا أناسا أقل شأناً من الأنعام، أم هو الحیوان؟

فسخریة بهار ترفد بجملة من الخصوصیات، تتعلّق بالتعدد الدلالی وإمکانیة تنوّع التأویل، بالإضافة إلی أثر الطرافة فی المتلقی، والتشویق الذی هو أحد خصائص شعره بمختلف أشکاله، غیر أنّه یبرز بشکل أکبر فی السخریة التی یستخدمها فی أشعاره. لهذا نری تعدد الصور الساخرة التی تصور الإذلال لمن اعتاد الحریة والعزّ، وذلک فی إطار علاقة الحاکم بالمحکوم.

سرتیپ، شدم ذلیل در جنگ پشه بیمارم وزار ومانده در چنگ پشه
از زحمت روز گشته ام قد مگس وز خستگی شب شده ام رنگ پشه

(بهار، المصدر نفسه: ١١٣٢)

أی:

أیّها العمید، ذلّنی حربی مع البقِّ أصبحت مریضاً تحت أمرة البَق

مـن كثرة عـذابی كل يوم صرت   كالذباب وفی الليل يصير لونی كالبَق

فبهـار هنا يصوّر حالة إنسـان يأس مضطرب فی أمـره،و يدعو مخاطبه إلی تخليصه مما هو فيه ولا يدری ماذا يفعل حتی أمام أضعف المخلوقات أی البقّ. يسـتخدم فبهار أسـلوب النداء للتهكم والسخرية، فهو يستخدم السخرية فی سبيل قضيته الجادة، يعرف متی يجعلها مبطّنة، ومتی يجب أن تكون تلميحاً، ومتی تكون تصريحاً.

النتيجة

و فی نهاية هذا المطاف لابُدّ أن نشـير إلی أن شـعر السـجون فی الشـعر الفارسی المعاصر، له ملامح موضوعية وأسلوبية أهمها:

يعدُّ أدب السجون من الشعر الغنائی حيث يعبّر الشاعر من خلاله تعبيراً مباشراً عن تجربته الذاتية، بضمير المتكلم عادة، مما يلاقی من عناء السجن خلف القضبان، ومأساة الجسد خلال فترة السجن.

مما تقدّم نلاحظ تواتر الأساليب الانشائية، وطغيانها علی الأساليب الإخبارية لأن صيغ النداء، وصيغ الاستفهام البلاغی، وصيغ الأمر تأخذ المرتبة الأولی فی هذا الأدب، وهذا ما جعله مثيراً للعواطف.

هنـاک معان وألفاظ خاصة متكررة عند أغلب شـعراء السـجون، منها: السـجن، والسـجين، والسجّان و... فمن هنا نسـتطيع القول: إن من الخصائص اللفظية والمعنوية لأدب السجن، ظاهرة التكرار لمعنی خاص أو للفظة معينة تهم الشاعر أكثر من سواها، فقد يكرّر الشـاعر لفظة فی مواضع عدة لأنه يتألم فيحاول بالتكرار قرع آذان السامعين لتشبّ عندهم العاطفة الخامدة.

وممـا أتيان بنماذج تبيّن أن العاطفة الموجـودة فهی غالباً تكون صادقة غير متكلّفة مفعمة بالحزن والألم تحتوی الغضب والحقد.

نلاحظ أن الشاعر من خلال لجوئه إلی الصور البلاغية يحاول أن يرسم جوّاً خاصاً يكـون فيـه التعبير الخيالی أقدر علی التأثير من الأسـلوب الحقيقـی وإن كانت تلک الصور محدودة الأفق تخدم المعنی من دون التحليق بجناح الخيال.

والملمح الأخير هو أن بهار باعتماده على السـخرية - بأساليبها المتنوعة - يتناول العيب فيجسّـمه ويسـلّط عليـه الأضواء ثم يتفنّـن فی تصويره حتـی يثير الإضحاک والإشفاق والتعجب ثم الحزن والتأمل فی آن واحد.

المصادر والمراجع

بن دزيل، عدنان. (٢٠٠٠م). النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق. دمشق: منشورات اتحاد كتّاب العرب.

بهار، محمدتقی. (١٣٨٢ش). ديوان. طهران: انتشارات نگاه.

جمعه، حسين. (٢٠٠٥م). جمالية الخبر والإنشاء، دراسة جمالية بلاغية نقدية. دمشق: منشورات اتحاد كتّاب العرب.

ظفری، ولی الله. (١٣٧٥ش). حبسيه در ادب فارسی، از آغاز تا پايان دوره ی زنديه. طهران: انتشارات امی‌ركبير.

ــــــــ (١٣٨٠ش). ــــــــ از آغاز دوره قاجار تا انقلاب اسلامی. طهران: انتشارات اميركبير.

العقـاد، عباس محمود. (٢٠١٣م). عالم السـدود والقيود. القاهرة: مؤسسـة هنـداوی للتعليم والثقافة.

قائد، محمد. (١٣٧٧ش). ميرزاده عشقی. طهران: انتشارات طرح نو.

مايو، عبدالقادر. (١٩٩٧م). الدراسة الأدبية. حلب: دار القلم العربی.

النجار وآخرون. (١٣٧٢ش). المعجم الوسيط. طهران: مركز نشر فرهنگ اسلامی.

وهبة، مجدی وكامل المهندس. (١٩٨٤م). معجم المصطلحات العربية فی اللغة والأدب. بيروت: مكتبة لبنان.

إضاءات نقدية (فصلية علمية)

السنة التاسعة ـ العدد الثالث والثلاثون ـ ربيع ١٣٩٨ش/ آذار ٢٠١٩م

ص ١٢٤ ـ ١٠٧

البنية السّرديّة في قصيدة "الأطفال يحملون الرّاية" لسليمان العيسى

مهتاب دهقان*

رسول بلاوی (الكاتب المسؤول)**

الملخّص

دراسة هيكليّة النّصوص، خاصّة النّصوص الشّعريّة، من وجهة نظر النّقد السّردی لها أهميّة ملفتة؛ لأنّها تعطينا رؤية جديدة بالنّسبة إلی ما نقرأ من القصائد في العصر الحديث. فهذا الفرع من فروع النّقد الأدبی يُستعمل في دراسة كثير من النّصوص الشّعريّة والنّثريّة لمعرفة بناء تلك النّصوص بشكل أفضل. في هذا البحث استخدمنا هذا المنهج النّقدی لدراسة قصيدة "الأطفال يحملون الرّاية" لسليمان العيسى، شاعر الأطفال السّوری من مجموعته الشّعريّة "أنا والقدس". واعتمدنا في بحثنا هذا على المنهج الوصفیّ ـ التحليلی وأوردنا عدّة مباحث حول السّرد والبنيّة السّرديّة ورؤية قصيرة من حياة الشّاعر في القسم التمهيدی. ثمّ قمنا بعد ذلك بدراسة أهمّ التّقنيّات السّرديّة في القصيدة المذكورة كالشّخصيّات والحبكة والفكرة والمغزی والحوار والرّاوی وغير ذلك. وخلال دراستنا هذه توصلنا إلی عدة نتائج، منها: أنّ للشّاعر براعة وافية خاصّة في معالجة الشّخصيّات من بين عناصر السّرد وقد اعتمد على تقنيّات السّرد في النّص القصصی خاصّة فيما يتعلّق بعقليّة الأطفال.

الكلمات الدليلية: السّرد، الشّعر الطّفولی، سليمان العيسی، قصيدة "الأطفال يحملون الرّاية".

*. خريجة ماجستير في اللغة العربية و آدابها، بجامعة خليج فارس، بوشهر، إيران
dehqan1993@yahoo.com

**. أستاذ مشارک في اللغة العربية وآدابها بجامعة خليج فارس، بوشهر، إيران
r.ballawy@pgu.ac.ir

تاريخ الاستلام: ١٣٩٧/٩/٣ش تاريخ القبول: ١٣٩٨/٢/١١ش

المقدمة

شـاهدت القصيدة العربيّة خلال القرنين الماضيين عدة تغييرات أساسـيّة من حيث الشّـكل والمضمون. أمّا القصيدة الحديثة فقد تخلّت عن قيد الأوزان العروضيّة الشائعة في العصـور الماضية ورتابـة القافية والمضامين المعهودة المتكـرّرة وظهرت بزيّ طريف واعتمدت على شـكل شـعري جديد. من خلال هذه التعديـلات الجوهريّة بدت عدة نزعات نقديّة لدراسـة القصيـدة الحديثة. فظهر النّقد السّـردي بتقنياته الجديدة خلال القرن العشـرين، كعلـم حديث في إطار البحوث النّقديّـة الحداثوية في مجال الأدب أو كرؤية نقديّة متحرّرة «تهدف إلى توفير الوصف المنهجي للخصائص التّفاضليّة للنّصوص السّرديّة.» (مانفريد، ۲۰۱۱م: ۷) وتبحث في عناصر القصّة من الفكرة والمغزى والحدث والمكان والزمان والحبكة والشّـخصيّات والحوار والرّاوي ووجهة النّظر والمشـهد وما إلى ذلک. فاهتمّ الأدباء والنّقاد إلى دراسة هذا العلم اهتماماً خاصّاً لما له من دور هامّ في معرفة الأنواع الأدبية من الشّـعر والنّثر. من بين المهتمّين بدراسة هذا العلم يمكن لنا أن نشـير إلى الشّكلانيين الرّوس كفلاديمير بروب الذي بدأ لأوّل مرّة بدراسة السّرد في كتابه "مورفولوجيا القصّة"، ثم تزفتان تودوروف الّذي صاغ مصطلح "علم السّرد" لأوّل مرّة في كتابه "قواعد الديكاميرون" سـنة ۱۹۶۹م (السّابق: ۵۱) وجيرار جنيت ورولان بارت وكلود ليفي شتراوس وآخرين.

واليوم كثيراً ما نرى الشـعراء والكتّاب يستخدمون تقنيّات السّرد الحديث في كتابة نتاجاتهم الأدبية. ومن بين الشّعراء الذين اهتمّوا بهذه التقنيّات في شعرهم نرى الشّاعر السّـوري الجليل سـليمان العيسى الذي استخدم التقنيّات السّـرديّة في شعره الطّفولي بشـكل جيّد. فمجموعته الشعريّة " أنا والقدس" هي خير مثال لرصد التقنيّات السرديّة التي يسـتعملها الشـاعر ويحاول خلال أقواله أن يخلق نوعاً من الانسجام والتّرابط بين عقليـة المتلقّي الصّغير وطريقـة القصّ التي يعتمدها. فنحن من بين قصائد العيسـى في المجموعـة المذكورة اخترنـا قصيدة "الأطفال يحملون الرأية" التي تعدّ من مسـرحياته الغنائيّـة للأطفال والمثال الجيّد لتصوير التقنيّات السّـرديّة. في هذا المقال نبحث في بنية هذه القصيدة التي تحمل عدة ملامح بارزة لطرق السّـرد القصصي. وخلال دراستنا هذه

نحاول الوصول إلى رؤية جديدة في دراسة قصائد سليمان الطّفوليّة. فمحاولتنا تعنى الطّلاب والباحثين في مجال السّرد والسّرديّة وكلّ من يرغب في أدب الأطفال.

وفي هذه الدّراسة نتطرّق بداية إلى التّعاريف المختلفة ذات الصلة بمحور الدراسة، ونتتبّع المعاني المتعدّدة في القواميس والمعاجم العربيّة للسّرد ثم نأتي بترجمة الشّاعر وتقريرٍ موجزٍ عن أعماله الأدبية ثمّ ندخل في صلب البحث حول دراسة عناصر السّرد البارزة في القصيدة المذكورة كالشّخصيات، والفكرة والمغزى، والحَبْكة، والحوار، والرّاوي وزاوية النّظر أو المنظور ومعالجة الظّروف الزّمكانيّة. ووفقاً للمنهج الوصفيّ ـ التّحليلي نأتي بنماذج من القصيدة ونقوم بالتّحليل والدراسة. وإضافة إلى البحث في بنية القصيدة، نهدف إلى التّعرّف على منهج الشّاعر السّرديّ وتوجّهه إلى قوّة اللّغة التي يستخدمها في كتابة قصائده الطّفوليّة؛ لأنّ دراسة الشّعر الطّفولي في الأدب الحديث موجّه إلى الوضع الاجتماعيّ والسّياسي الموجود في الوطن العربي وهو موضوع يتطلّب اهتماماً جمّاً.

أسئلة البحث

أما الأسئلة التي نحاول الإجابة عنها في هذا المجال، فهي:

أوّلاً: كيف استخدم سليمان العيسى العناصر السردية في قصيدة "الأطفال يحملون الرّأية"؟

ثانياً: ما مدى تأثير هذه العناصر السردية على عقلية المتلقّي الصغير في فهم الفكرة الأصليّة؟

خلفيّة البحث

من أبرز الدراسات التي عالجت شعر سليمان العيسى فيمكن لنا أن نشير إلى رسالة في جامعة الحاج لخضر في جمهوريّة الجزائر، عنوانها "التّشكيل الموسيقي في شعر سليمان العيسى ديوان الجزائر نموذجا" إعداد بوعيسى مسعود (٢٠١١م) الذي يتطرّق في رسالته إلى البنية الموسيقيّة في شعر العيسى في "ديوان الجزائر" الذي لا يُعدّ من نتاجات الشاعر الطّفوليّة. وأيضاً مقال طبع في مجلّة جيل الدّراسات الأدبيّة والفكريّة

للكاتب ناصر بوصورى (۲۰۱٤م) عنوانه "الثّورة الجزائرية فى ديوان الجزائر لسليمان العيسى" الّذى تطرّق الكاتب فيه إلى عدة أمور بسيطة بعيدة عن الدّراسة والتّحليل مثل حياة الشّاعر وتقديم ديوانه الجزائر وذكر علاقته بالكاتب والشاعر الجزائرى مالك حدّاد. فبالنّسبة إلى شعر العيسى عامّة وشعره الطّفولى خاصّة لم نعثر على دراسة شاملة حتّى الآن تعالج البناء السردى. وهذا البحث يكون أوّل دراسة مخصّصة ستتطرّق إلى هذا الجانب من شعره الطّفولى.

السّرد (Narrative)

جاء فى "معجم المصطلحات العربيّة فى اللّغة والأدب" عن تعريف السّرد: «هو المصطلح العامّ الذى يشتمل على قصّ حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار سواء أكان ذلک من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال.» (وهبة والمهندس، ۱۹۸٤م: ۱۹۸) وجيرالد برنس يقول فى تعريف السّرد فى كتابه "معجم المصطلح السّردى": «الحديث أو الإخبار (كمنتج وعملية وهدف وفعل وبنية وعمليّة بنائيّة) لواحد أو أكثر من واقعة حقيقيّة أو خياليّة (روائيّة) من قبل واحد أو اثنين أو أكثر (غالباً ما يكون ظاهراً) من السّاردين وذلک لواحد أو اثنين أو أكثر (ظاهرين غالباً) من المسرود لهم.» (برينس، ۲۰۰۳م: ۱٤٥) ويعرّف السّرد بأنه «تمثيل حدثين أو موقفين على الأقل فى نطاق زمنى محدّد على ألّا يكون واحد يستلزم أو يستنتج واحداً آخر.» (برينس، ۲۰۱۲م: ۱۰) وأيضاً مانفريد فى كتابه "علم السّرد: مدخل إلى نظريّة السّرد" يعتقد أنّ السّرد عبارة عن أىّ شىء يحكى أو يعرض قصّة، أكان نصّاً أو صورة أو أداء أو خليطاً من ذلک. فإنّ الرّوايات والأشعار والأفلام والرّسوم الهزليّة إلى آخر ... هى السّرديّات. (مانفريد، ۲۰۱۱م: ٥۱) فالسّرد بلغة بسيطة يكون قصّة أو قضيّة تحدث فى مكان وزمان معيّن والسّارد أو الرّاوى ينقله إلى القارئ والسامع.

سليمان العيسى

الشّاعر السّورى الكبير سليمان العيسى ولد فى قرية النعيريّة من توابع أنطاكيّة سنة

١٩٢١م وعُرف بشاعر الأطفال. تلقّى ثقافته الأولى على يد أبيه الشيخ أحمد العيسى فى القرية. حفظ القرآن، والمعلّقات، وديوان المتنبّى، وآلاف الأبيات من الشّعر العربى. بدأ كتابة الشّعر فى التّاسعة أو العاشرة من عمره. كتب أوّل ديوان من شعره فى القرية وتحدّث فى ديوانه عن هموم الفلاحين وبؤسهم. فى بداية أمره شارك بقصائده القوميّة فى المظاهرات والنّضال القومى الذى خاضه الشّعب ضد الاستعمار الفرنسىّ. واصل دراسته فى المرحلة الثّانويّة فى حماة واللاذقيّة ودمشق. وسُجن عدة مرّات بسبب قصائده القوميّة. أنهى دراسته العالية فى دار المعلّمين العالية ببغداد. ثم رجع إلى سوريا وبقى عشرين سنة من ١٩٤٧م حتى سنة ١٩٦٧م فى حلب. بدأ بكتابة الشّعر للأطفال بعد نكسة حزيران ١٩٦٧م. (العيسى، ١٩٩٥م: ٤٧٩) ومنذ ذلک العام اهتمّ بالشّعر الطّفولى اهتماماً جمّاً. وكتب عدة مجموعات شعريّة للأطفال منها: "ديوان الأطفال"، "النّعيريّة قريتى"، "أراجيح تغنّى للأطفال" وبعض قصائده الطّفوليّة المتناثرة فى أعماله الأخيرة ومجموعته "أنا والقدس" التى انتخبنا منها قصيدة "الأطفال يحملون الرّاية" للدّراسة والبحث. يقول فى مقدّمة هذه المجموعة: «أن تكتب للقدس... وهذا يعنى بكلّ بساطة أن تكتب لفلسطين كلّها، أن تكتب لكلّ بقعة اقتطعت من هذا الجسد العربى الكبير وأصبحت محتلّة.. وحين أمسک بالقلم وأجرّب أن أكتب شعراً أو نثراً عن هذا الوطن الممزّق الرائع الكبير...فإنّنى لا أستطيع أن أميز بين بقعة وبقعة أو مدينة ومدينة: كلّه فى شهقة الجرح وطن.» (العيسى، ٢٠٠٩م: ٥) ترجم عددا من الآثار الأدبيّة، منها آثار الكتّاب الجزائريين وعدة مجموعات قصصيّة ومسرحيّة. فى تشرين الأوّل من عام ١٩٨٢م حصل على جائزة "لوتس" للشّعر من اتّحاد كتّاب آسيا وأفريقيا؛ وفى عام ١٩٩٠م انتخب عضواً فى مجمع اللّغة العربيّة بدمشق. (العيسى، ١٩٩٥م: ٤٨٠) وأخيراً فى سنة ٢٠١٣م شاعر الأطفال السّورىّ، بعد تحمّل فترة من المرض، وبعد مضى اثنتين وتسعين سنة من عمره ترک دنيا الأطفال ومات بدمشق.

يقول سليمان العيسى فى مقدّمة مجموعته "غنّوا يا أطفال": «بالشّمس والهواء والماء .. تتفتّح أزهار الرّبيع وبالموسيقى والحركة والغناء ينفتح الأطفال على كلّ جميل ورائع.. دعوا الطّفل يغنّى.. بل غنّوا معه أيّها الكبار.. إنّ الكلمة الحلوة الجميلة التى نضعها على

شفتيه هى أثمن هديّة نقدّمها له. لكى يحبّ الأطفال لغتهم.. لكى يحبّوا وطنهم.. لكى يحبّوا النّاس، الزّهر والربيع، والحياة.. علّموهم الأناشيد الحلوة.. اكتبوا لهم شعراً جميلاً.. شعراً حقيقيّاً.» (يوسف بقاعى، ١٩٩٤م: ٦٩و٧٠ نقلاً عن مقدّمة مجموعة غنّوا يا أطفال، ١٩٧٩م: صص ١٤-١٧) تقول عنه زوجته الدكتورة ملكة أبيض، تحوَّل شعره بعد نكسة حزيران ١٩٦٧م تحوّلاً ملحوظاً ونزع إلى الشّعر الطفولىّ بصفته وسيلة لربط الأطفال إلى مستقبل مشرق وأيّام زاهية. (العيسى، ٢٠١٢م: ٥)

الشّخصيّات (Characters)

تلعبُ الشّخصيّة من بين عناصر السّرد دوراً محوريّاً ولانرى أىّ قصّة أو حكاية خالية من هذا النّوع. جاء فى تعريف الشّخصية: «أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصّة أو المسرحيّة.» (وهبة والمهندس، ١٩٨٤: ٢٠٨) ففى كلّ نص تُوجد عدة شخصيّات أو شخصيّة واحدة على الأقل والسّارد أو الرّاوى يتحدّث حولها فى مسار تقدّم القصّة. «تتعدّد الشّخصيّة الرّوائيّة بتعدّد الأهواء والمذاهب والأيديولوجيات والثّقافات والحضارات والهواجس والطّبائع البشريّة التى ليس لتنوّعها ولا لاختلافها من حدود.» (مرتاض، ١٩٩٨م: ٧٣) تُعرَف الشّخصيّات عموما بواسطة الرّاوى أو تُعرَف من خلال الأحداث والوقائع التى تحدث فى النّص. والشّخصيّة فى الحقيقة هى العنصر الأصلىّ الّذى يساعد فى حركة القصّة إلى الأمام بجانب من سائر العناصر الموجودة.

نرى فى قصيدة موضع البحث ثلاثة شخصيّات أصليّة يذكرها العيسى فى بداية مسرحيّته الشّعريّة؛ وهى الرّأية والأطفال والتّأريخ. ويحدّد لكلّ منها عمل أو وظيفة تتعلّق بها. وبما أنّ الرّأية فى كلّ ثقافةٍ وفى كلّ بلدٍ لها تكريم وتعظيم خاصّ وتدلّ على نوعٍ من حبّ الوطن، فالشّاعر يستعملها فى القصيدة ويحاول من خلالها بثّ روح المقاومة والدّفاع عن الوطن وكيان العربى الفلسطينى. فيجعل الرّأيةَ الشّخصيّة الرّئيسة التى يتشكّل حقل عمل التّاريخ والأطفال فى العلاقة معها. إنه فى معالجة الشّخصيّات يحاول أن يحافظ على جانب البساطة لأنّه يرى أنّ الطّفل بالطّبع بحاجة إلى لغة بسيطة

وفصيحة لإدراك المعنى المقصود. فيستخدم "الأطفال" كبعض أشخاص القصّة أو الرّأية التى يُوجد لها مصداق خارجىّ ويستطيع المتلقّى الصّغير أن يصوّرها كشخصيّة متكلّمة فى إطار القصّة ويستمع إلى كلامها:

«يا صغارى أنا شمسُ الخالدينْ/... /ارفَعونى فى الأعالى العربيّة/ يا صغارى أنا لون القادسيّة..» (العيسى، ٢٠٠٩: ١٠٦و١٠٧)

إن الرّأية كما رأينا تخاطب الأطفال وتتكلّم معهم وتطلب منهم أن يرفعوها فى الأعالى. ولكن الشّخصيّة التى يمكن أن يكون إدراكها صعباً بالنّسبة إلى الأطفال هو التّاريخ؛ ومرّة واحدة يظهر فجأةً فى المسرح، حينما يخاطب الأطفال ويقول:

«ارْفَعُوها فى الأَعالى/ فوقَ هاماتِ اللَّيالى/ فوق أَحزانِ الجِراح اليابِساتْ/ فوق أسوار الحدودِ الزّائفاتْ» (السابق: ١٠٧)

والتّاريخ هو الّذى يعرف أن الحدّودَ زائفة وكاذبة ومصطنعة فى الوطن العربى الفلسطينى. فيأخذه العيسى كشاهد لهذه القضيّة؛ ويجعله كشخصيّة يعلن أنّ جروح هذه المواطنين وهذا الشّعب المستضام قديمةٌ وأصبحت يابسة على مرّ السّنين. فيؤكّد قول الرّأية ويطلب من الأطفال أن يرفعوها فى الأعالى ليذكّرهم المجد السّابق. فلايكتفى الشّاعر بمعالجة الشّخصيات البسيطة والواقعيّة فقط بل يحاول خلال نتاجه الشّعرى أن يعرّف الطّفل على الأشخاص والأفراد الخياليين الّذين يمكن أن تدور حولهم القصّة. وبهذه الطّريقة يعطيهم معرفة جديدة.

الفكرة (Idea) والمغزى (Moral)

الفكرة والمغزى تعدّان من العناصر الأساسيّة الهامّة للقصّة أو الشّعر القصصى. ولهما دور محورىّ بين عناصر السّرد. الفكرة هى عبارة عن الغاية التى يحاول الكاتب عرضها فى القصّة. وهى جواب لسّؤال: عمّ أو عمّا يتحدّث النص؟ فالجواب يكون الفكرة المركزيّة. أمّا المغزى فهى نتيجة الكلام. جاء فى "معجم المصطلحات العربيّة فى اللّغة والأدب" فى تعريف المغزى: «العبرة أو الدّرس الأخلاقىّ الّذى يمكن استخلاصه من أثر أدبىّ سواء أراده مؤلّفه صراحةً أو جاء بطريق الاستنباط. والمغزى يوجد فى أغلب

القصص الأخلاقيّة وحكايات الحيوان والأساطير والخرافات التى تعتمد على تجسيد المعانى فى نسخ حبكة القصص الرّمزى.» (وهبة والمهندس، ١٩٨٤م: ٣٧٦) والشّعر الطّفولى عادة له مضامين مختلفة؛ علميّة، أخلاقيّة، تعليميّة أو تربويّة ومثل ذلك. وتختلف تلك المضامين من مجتمع إلى مجتمع ومن شاعر إلى آخر. فالشّاعر سليمان العيسى كما يبدو من شعره يستخدم المعانى التى يحاول خلالها إحياء روح التحرّر بين الأطفال فى الوطن العربى عامّة وفى أرض فلسطين والقدس عاصمة النضال العربىّ خاصّة. أمّا الموضوع الرّئيسى الّذى يتطرّق إليه الشّاعر فى قصيدته "الأطفال يحملون الرّأية" فهو المقاومة والمثابرة وإيقاظ روح الحماسة فالشاعر يرى هذا الموضوع مهمّاً وضرورياً لتعرّف الطّفل العربى على أبجدية الحريّة والنضال، ومشاركته فى التخلّص والتحرّر من قيد الظلم والإستبداد والإحتلال. فيجعل الأطفال مجتمعة على مسرحيّة غنائيّة وهم يرفعون أمامهم رأية الإتّحاد يتوسّطها صقر قريش وينشد بلغتهم:

الأطفال: «بالحبِّ صبَغناها/ بالمجدِ رفعناها/ ببطولاتٍ كأساطير التّاريخ نسجناها/ يا رأيَتنا الشّمّاء/ يا أغنية الشّهداء/ سيَظلُّ جناحكِ خفّاقاً/ بالعزّة تيّاها/ بيديكِ كتاب المجدْ/ إروى بعض الصّفحات/ يا من خفقتْ فى السّند/ وعلى بحر الظّلمات/ فى أعيننا أشواقْ/ بخيوطك شدّتْنا/ عودى ملء الآفاقْ/ الغربةُ هدّتْنا» (العيسى، ٢٠٠٩م: ١٠٥و١٠٦)

ويذكر أيّام المجد العربى لإحياء روح الحماسة فى كيان المتلقى الصغير:

الرّأية: «يا صغارى أنا شمس الخالدينْ/ لا تموت الشّمسْ»

الجميع: «لا تموت القدسْ»

الرّأية: «أبداً فوق زنود الصّامدين/ سوف تبقى الشّمسْ»

الجميع: «سوف تبقى القدسْ»

الرّأية: «إرفعونى فى الأعالى عربيّة/ يا صغارى.. أنا لون القادسيّة/ ودم اليرموكْ/ كوكبٌ متروكْ/ فى جبينى، فى جبين الصّامدين» (العيسى، ٢٠٠٩م: ١٠٦و١٠٧)

تشير الرّأية إلى أعظم المعارك البطوليّة فى التّاريخ العربى وتدعو الأطفال إلى المحاولة لبقاء القدس خالداً حيّاً وإعادة أيّام العرب الزّاهية. فهذه الإشارة إلى تأريخ

الأمّة تدلّ على نوع من الفخر الذی يحاول العيسی أن يصوّره بأفضل طريق للمتلقّی؛ ثمّ يطلب الأطفال منها أن تخبرهم وتحدّثهم قصّة الأمجاد؛ فتنشد الرّأية:

«سـافرت طويلاً فی الحقبِ/ ألوانی تاريخ العربِ/ .../ يـا صقرَ قريشٍ.. يا خالدْ/ رافقتُک فی المدِّ الصّاعدْ/ رافقتُکَ فوق الأندلسِ/ وهضاب الصّينِ/ وعلی شـفتَیَّ سـنا قبسٍ..» (السابق: ١٠٨)

تواصل الرّأية النّشيد فی نبرة قويّة:

«جئتُ من أعماقِ أعماقِ السّـنينْ/ أنا بنتُ الفتحِ والوحیِ المبينْ/ جئتُ من حطّينْ/ مـن صلاح الدّينْ/ ما الّذی أبصرتُ؟/ أرضی وسمائی/ مِـزَقٌ حُمرٌ بأيدی الدُّخَلاءِ/ ما الّذی أبْصَرتْ؟/ مثلَكم قد صرتْ/ مثلَكُم فی وطنی صرتُ غريبة..» (السابق: ١٠٩و١١٠)

فنشـيدها الحماسـیّ يمتزج بالألم والشّكوی من الحالة السّـائدة علی الوطن الّذی أصبحت غريبة فيه.

كما رأينا فی الشّـواهد تدور الفكرة الأصليّة فی القصيدة حول الحماسة التی يتطرّق إليها العيسـی فی معظم الأحيان وللوصول إلی غايته أحياناً يسـتخدم الرّموز والأبطال التّاريخيّة التی يميل الطفل نحوها ويتفاعل معها بسرعة. وعلاوة علی الحماسة والمقاومة نری نزعة تحرّريّة ومحاولة لبعث الأمّة العربيّة من جديد فی القصيدة:

«لابـدَّ منَ الفَجرِ الأَنْضَـرْ /لابدَّ منَ الوَطَن الأكْبَر /اللّيلُ الأسـودُ يلتَهَبُ /والقادمُ بالشَّمسِ العَرَبُ» (السابق: ١١١)

الحبْكَة (Plot)

العقدة أو الحبكة هی من أهمّ عناصر السّـرد التی تبيّن العلاقات السّببيّة بين أجزاء القصّة. وهی «سـرد للوقائع مع التّركيز علی السّـببيّة كنقيضٍ للقصّة التی تُعتبر سـرداً للوقائع مع التّركيز علی التّتابع الزّمنی "مات الملک وبعد ذلک ماتت الملكة" فهذه قصّة، أمّا "مات الملک وبعد ذلک ماتت الملكة من الحزن" فهذه تُعتبر عقدة.» (برنس، ٢٠٠٣م: ١٧٥) والحبكة هی الهيكل القصصی للقصيدة أو المسرحيّة؛ فكما ينص أرسطو فی كتابه بـأن القصّة (الحبكة) هی نواة التّراجيديا. فالحبكة تسلسـل الحوادث فهذا التسلسـل

يـؤدّى إلى نتيجة فى القصّة، ويكون إمّا مرتّباً على الصّراع الوجدانىّ بين الشّخصيّات أو تأثير الأحداث الخارجة عن إرادتها. (وهبة والمهندس، ١٩٨٤: ١٤٤) أمّا سلسلة الأحداث التى تحدث فى المسرحيّة الشّعريّة لسليمان العيسى فتبدأ فى المرحلة الأولى بحركة الأطفال الذين يجتمعون على المسرح ويرفعون أمامهم الرّاية ويطلبون منها ذكر الأمجاد وقصص بطولات العرب بنشيدهم: «حدّثينا حدّثينا.. أخْبرى الأولادْ.. قصّة الأمجاد؛» فتظهر الرّاية وتذكر لهم بعض أمجاد القوم وبطولاتهم وتردّد نشيدها الجميل ثم يظهر التّأريخ فجأة على المسرح:

«ارْفَعُوها فى الأَعالى/ فوقَ هاماتِ اللَّيالى/ فوق أَحزانِ الجِراح اليابِسـاتْ/ فوق أسوار الحدودِ الزّائفاتْ» (العيسى، ٢٠٠٩م: ١٠٧)

فترافقهم الرّاية وتلخّص لهم قصّة الماضى المجيد: «سافرتُ طويلاً فى الحِقَب.. ألوانى تأريخُ العَرَبِ...» والأطفال يرافقونها فى حماسة وتصميم وفى المرحلة الثّانية تصل سلسة الأحداث إلى ذروتها وتواصل الرّايةُ النّشيد بفخر وحماسة فتزداد نبرتها عنفاً:

«جئتُ باسم الشّمسْ/ جئتُ باسم القدسْ/ جدّدينى يا دماءَ الخالِدينْ/ إرْفَعينى يا زُنُودَ الصّامدينْ» (السابق: ١١٠)

ويواصلون الأطفال نشيدها بتلك النّبرة القويّة:

«يا رائعةَ الأنوارْ/ يا أغنيةَ الثُّوّارْ/ يا من نُسِجَتْ خَيطاً خَيطاً من أعيُننا/ يا خافِقَةً أبداً فى الشّمس وفى دَمِنا/ هاجَرنا مثلَكِ فى الأَلَمِ/ ونسيناهُ: طعمَ القِمَمِ/ طعمَ الحرّيّةِ تَنسكِبُ/ والعالَمُ ليلٌ يُضطَرِبُ..» (السابق: ١١٠ و١١١)

وأخيراً تلقى الرّاية نفسَها على الرّيح وتلتفت مع هبوبه شمالاً وجنوباً وتدعو الأمّة العربيّة إلى البعث والشّروق الّذى ذكرتْه سابقاً:

«من أرى فى القُدسْ؟/ ماذا فى الشّمالْ؟/ بُقَعٌ سودٌ ورأياتُ احتلالْ/ يا ملايينى الـتى تنبُتُ فى كلّ مكانْ/ إصبغينى مرّةً بالأرجوان/ إصبغينى بالكرامةْ/ أُنْفُضى هذى الغمامةْ/ عن جبين القُدسْ/ عن أرض الرّجالْ/ من جراحى كان ميلاد الرّجالْ..» (السابق: ١١١)

فالحبكة فى قصيدة العيسى كما رأينا تتشكّل من ثلاثة مراحل، البداية، والذّروة

والنّهاية. وهذه المراحل يشير إليها أرسطو فى كتابه فنّ الشّعر أيضاً.

الحوار (Dialogue)

جـــاء فى تعريف مصطلح الحوار: «تعنى الكلمة محادثـــة أو تجاذبا لأطراف الحديث وهى تســـتتبع تبادلاً للآراء والأفكار، وتســـتعمل فى الشّعر والقصّة القصيرة والرّوايات والتّمثيليات لتصوير الشّخصيّات ودفع الفعل إلى الأمام.» (فتحى، ١٩٨٨م: ١٤٨) وأيضا جاء فى المعجم الوســـيط «حديثٌ يجرى بينَ شـــخصين أو أكثر فى العمل القصصى أو بين ممثّلين أو أكثر على المسرح.» (المعجم الوسيط، ٢٠٠٤م: ٢٠٥) وهو «عرض (دراماتيكىّ فى طبيعته) لتبادل شفاهى بين شخصيّتين أو أكثر، وفى الحوار فإنّ كلام الشّخصيّات يقدّم كمـــا هو مفترض أن يكون بدون لاحقات اســـتفهاميّة.» (برنس، ٢٠٠٣م: ٥٩) فالحوار هو أحد تقنيّات السّـــرد الّذى يمكن أن يحدث بين الشّـــخصيّات فى مســـار القصّة أو فى عقليّة شـــخصيّة واحدة. «الحوار فى القصّة، هو أحد العناصر الهامّة أو بعبارةٍ ما يعادل قيمة الوصف، لأنّه يســـبّبُ فى بســـط الفكرة وظهور المغزى وتعريف الشّخصيّات وتقدّم عمليّة القصّة.» (داد، ٢٠١٢م: ٢٠٦). ويُقسّـــم الحوار فى البحوث النقدية إلى قســـمين: ١. الديالـــوج (الحوار الخارجى) وهو حوار يدور بين شـــخصين أو أكثر ٢. والمونولوج (الحوار الداخلى) وهو حديث النفس.

الحـــوارات الموجودة فى قصيدة "الأطفال يحملون الرّأية" هى من النّوع الأوّل؛ يعنى المحـــاورة والمحادثة التى تدور بين شـــخصين أو أكثـــر، كالحوار الّذى يجـــرى بين الرّأية والأطفال:

الرّأيـــة: «يـــا صغارى يا حقولَ القمـــحِ/ يا صوتَ الرّبيـــعْ/ آنَ أن أحملَ فى صدرى الجميـــعْ/ آنَ أن تســـتيقظَ الصَّحراءْ/ أن تَعـــودَ الجنّةُ الخضراءْ/ يـــا صغارى يا ملايين البراعـــمْ/ تتحدَّى كلَّ ألوان الهزائِمْ/ الجماهيرُ نســـيجى/ فى محيطى وخليجى/ الملايينُ العطـــاش الزّاحفونْ/ من ليالى نكســـاتى قادِمونْ/ بأغاريد انتصـــارى قادمونْ/ آنَ أن تستيقظَ الصَّحراءْ/ أن تَعودَ الجنّةُ الخضراءْ..»

الأطفال: «يا رائعةَ الأنوارْ/ يا أغنيةَ الثُوّارْ/ يا من نُسِجَتْ خَيطاً خَيطاً من أعيُنِنا/

يا خافِقَةً أبداً فى الشّمسِ وفى دَمِنا/ لابدّ من الفجر الأنضَرْ/ لابدّ من الوطن الأكبرْ/ يا رأيَتَنا الشّمّاءْ/ يا أغنيةَ الشُّهَداء..» (العيسى، ٢٠٠٩م: ١١٢و١١٣)

فالقصيدة كلّها قائمة على عنصر الحوار، وجماليّة النصّ تتمثّل فى هذا الحوار المتبادل بين الراية والأطفال والتأريخ، فالشاعر يعبّر عن فكرته النضاليّة عبر هذه الشخصيات مستخدماً تقنيّة الحوار لشدّ الطفل نحو الفكرة التى يريد الإفضاء إليها.

الرّاوى (Narrator) ووجهة النّظر (Point of view)

فى كلّ قصّة أو حكاية أو رواية نجد شخصيّة تجرى المغامرات على لسانها وتقوم ببيان الوقائع. «وهو الشّخص الّذى يروى الحكاية أو يخبر عنها، سواء كانت حقيقة أم متخيّلة. ولا يُشترط فيه أن يكونَ اسماً متعيّناً فقد يتقنّع بضمير ما، أو يرمز له بحرف.» (عزّام، ٢٠٠٥م: ٨٥) وقد يكون من المستحيل غيابه فى أىّ عمل سرديّ. (مرتاض، ١٩٩٨م: ٢٠٤) وهو يختلف عن المؤلّف، لأنّ المؤلّف أو الرّوائى هو الكاتب خالق العالم التخييلى، وهو الّذى يختار الرّاوى ولايظهر ظهوراً مباشراً فى النّص الرّوائى (عزّام، ٢٠٠٥م: ٨٥) وفى الحقيقة يختفى المؤلّف خلفه. فالرّاوى يمكن أن يكون شخصيّة من شخصيّات القصّة أو شخصيّة خارجة من إطارها «إلّا أنّه قد ينتمى إلى عالم آخر غير العالم الّذى تتحرّك فيه شخصيّاتها، ويقوم بوظائف تختلف عن وظيفتها ويسمح له بالحركة فى زمان ومكان أكثر اتّساعاً من زمانها ومكانها.» (الكردى، ٢٠٠٦م: ١٧)

ويوجد فى كلّ قصّة موضع يقف فيه الرّاوى لكى ينظر إلى الحوادث وهذا هو وجهة النّظر أو المنظور. حينما نسأل من هو راوى القصّة؟ فالجواب لهذا السّؤال فى الحقيقة يحدّد المنظور؛ لأنّه توجد علاقة مباشرة بين الرّاوى ووجهة النّظر. وقد صُنّفت الرّؤية فى ثلاثة أنواع وهى: «الرّؤية الخارجيّة، وتتمثّل فى الرّوايات المكتوبة بصيغة الغائب والرّؤية الدّاخليّة وتتمثّل فى الرّوايات المكتوبة بضمير المتكلّم والسّيرة الذّاتيّة، والرّؤية المتعدّدة، وتتمثّل فى الرّوايات التى تصوّر الصّراع الفكرى والحياتى.» (عزّام، ٢٠٠٥م: ٩٤) فبشكل عام رؤية الرّاوى إمّا داخليّة بضمير الأنا أو بضمير المخاطب (أنت/أنتم) ويظهر الرّاوى فيها محدود العلم أو تتساوى معرفته بمعرفة الشّخصيّات الرّوائيّة وهو فى

أغلب الأحيان شخصيّة من شخصيّات القصّة؛ وإمّا خارجيّة بضمير الهو (الرّاوي العليم بكلّ شيء أو كلّي العلم يهيمن على عالم روايته ويمكنه أن يتداخل بالتّعليق أو الوصف الخارجي) والرّاوي الشّاهد الّذي يظهر في أسلوب السّرد الموضوعي والرّؤية الخارجيّة التي ينطلق منها الرّاوي العليم بكلّ شيء في بنية الرّواية التقليديّة. (يوسف، ٢٠١٥م: ٤٧-٥١) أما بالنّسبة إلى قصيدة موضع البحث فيجب أن نعرف من هو الرّاوي في هذه القصيدة القصصيّة على العموم أو بأي صوت يروي الرّاوي القصّة، وما هو النّوع المستخدم لدى الشّاعر في رواية قصيدته الطّفوليّة. وبالنظر إلى الحوارات الموجودة بين شخصيّات القصيدة ورواية أحداث القصّة تبيّن لنا أنّ الرّاوي في قصيدة العيسى هو الرّاوي بضمير الأنا ورؤيته رؤية داخليّة. فتُروى القصّة تارة على لسان الرّأية وتارة على لسان الأطفال:

«- الأطفال: بالحبّ صبغناها / بالمجد رفعناها / ببطولاتٍ كأساطير التّاريخ نسجناها...

الرّأية: يا صغاري أنا شمس الخالدين / لاتموت الشّمس...

الجميع: لاتموت القدس...

الرّأية: أبداً فوق زنود الصّامدين / سوف تبقى الشّمس...

الجميع: سوف تبقى القدس» (العيسى، ٢٠٠٩م: ١٠٥-١٠٧)

ولكن أحياناً نرى في القصيدة نوعا من الرّؤية الخارجيّة وتجري القصّة على لسان الرّاوي بضمير الهو والرّاوي العليم بكلّ شيء. فيذكر العيسى عدة تعليقات على كلّ فقرة شعريّة كمخرج سينمائيّ يقوم بإدارة المسرح ويعرضه على المشاهدين. وهذا الرّاوي العليم هو نفس الشّاعر إذ يقول قبل دخول الرّأية في المشهد:

«تظهر على المسرح فتاة تمثل الرّأية العربيّة تخرج مع الموسيقى، مرتدية ثوباً يمثّل علم الوحدة. إلى جانبها ترتفع رأية حقيقيّة عالية يحملها ولد قويّ. الرّأية: يا صغاري...» (السابق: ١٠٦)

أو نلمح حضوره بداية القصيدة فيعرّفنا الأشخاص ويصف ويمهّد الطريق لنا بقوله:

«يتجمّعون على المسرح. بنين وبنات، يرفعون أمامهم رأية الإتّحاد يتوسطها صقر

قريش. ينشدون كأنّهم كتيبة من الجنود» (السابق: ١٠٥)

فهكـذا تُروى قصّة " الأطفال يحملون الرّأية" على لسـان الرّاوى المتكلّم الدّاخلى ـ الشّـخص الأوّل أنا أو نحن ـ أكثر من سـائر أنواع الرّواة؛ لأنّه كما يعتقد النّقّاد يقوم ضمير المتكلّم بدورٍ فاعلٍ فى كسـر الفروق الزّمنيّة والسّـرديّة بين السّـارد والشّخصيّة والزّمن، خصوصاً فى الخطاب الشّعرى تنتفى الحواجز والفروق ويصبح التّماهى سمة بين الرّاوى والشّـخصيّة والزّمن كما أنّ هذا النّوع من الرّاوى/الضّمير يجعل القارىء أكثر حضوراً وانجذاباً إلى النّص؛ (هلال، ٢٠٠٦م: ١٧١) وسـليمان العيسى يوظّف الرّاوى العليم ـ الشّخص الثّالث هو أو هى ـحينما تحتاج القصّة إلى معلومات خارجية غير ما تعرّفها شّخصيّات النّص، وأيضاً لتقديم القصّة بشكل أفضل.

فضاء المشهد وزمانه (Setting)

يُعدّ المشـهد من عناصر السّـرد التى لها أهميّة خاصّة فى النّصوص السّرديّة الحديثة. والشّـاعر أو الكاتب بالنّظـر إلى الفضاء المطلوب يعتمد عليه فى عمله السّـردى. وفى المصطلـح القصصى هو «عبـارة عن موقف تتحقّق فيه عمليّة السـرد.» (داد، ٢٠١٣م: ٣٢٩) فلابـدّ لكلّ قصّـة أو حكاية أن تحدث فى مكان وزمان معيّن؛ لأنّ الزمكان يعطى المتلقّى رؤية واسعة وعميقة بالنّسبة إلى الوقائع الموجودة فى مسار القصّة. بعبارة أخرى مكان المشـهد وزمانه هو «الظّروف الزّمكانيّة التى تحدث فيها وقائع سردٍ ما». (برنس، ٢٠٠٣م: ٢١٠) إذن المـكان يمثّـل الخلفيّة التى تقع فيها أحـداث القصّة أو الرّواية، أمّا الزّمن يتمثّل فى هذه الأحداث نفسـها. وإذا كان الزّمان يرتبط بالإدراک النّفسـى فإنّ المكان يرتبط بالإدراک الحسّى، وإذا كان الزّمان هو السّرد المرتبط بالأفعال والأحداث، وأسلوب عرضها، فإنّ أسلوب تقديم المكان هو الوصف. (عزّام، ٢٠٠٥م: ٦٨)

أحيانا يذكر الرّاوى أو السّارد المكان والزّمان مباشرة ويشير إليهما إشارة واضحة ويبـدأ بوصف الظّروف الزّمكانيّة كعنصر هامّ لفهم المغامرات والأحداث المتتالية. فنرى فى بداية الأشعار أو القصص المختلفة كلمات أو جملات يُحدَّد بها الزّمان: كان يا ما كان فى قـديم الزّمان.. ويوصف المكان: فى بلد بعيد أو فى مدينة بعيدة.. وهكذا. لكنّنا أحياناً

لا نرى أيّة إشارة واضحة إلى تلك الظّروف ولا وصف لها. فمن خلال الحوارات التى تجـرى بين الشّـخصيّات أو من خلال الأسماء التى ينتخبها الشّـاعر للنّص نحصل على معلومات عدة ونسـتدلّ المكان و الزمان من خـلال الأحداث. والعنوان الّذى اختاره العيسى لمجموعته الشّعريّة "أنا والقدس" هو دلالة واضحة للمكان الذى يقصده الشّاعر فى عمليّة السّـرد الشـعرى. فالنصّ يتحدّث عن أرض القدس وأرض فلسطين المحتلّة؛ كما جاء فى مقدّمة المجموعة: «فتحتْ جرحنا العظيمَ فلسـطينُ/ وقالت: بدءُ البدايات.. ثارى/ تلمعُ القدسُ شـهقةً فى حريقى/ وتظلّ انتفاضةٌ فى انتظارى.» (العيسى، ٢٠٠٩م: ٨) فقصيدة "الأطفال يحملون الرّأية" هى مسـرحيّة غنائيّة تقوم الشّـخصيّات بإجرائها على مشهد الأرض المحتلّة:

الأطفـال: «يا صقـرَ قريشٍ يا خالدْ/ عانقْها فى الزّحـف الصّامدْ/ عانقْنا يا جبّار/ أرضى أرضُ الأحرارْ...» (السابق: ١٠٩)

وقـد نرى بعض الأحداث تحدث فى مكان مجازى[١] أو غير حقيقى بنوعٍ ما بالنّسـبة إلى الأماكن التى يصفها الشّـاعر من خلال حوار الشّخصيّات. فعلى سبيلِ المثال حين يظهر التّاريخ على المشهد ينشد:

«ارْفَعوها فى الأعالى/ فوق هامات اللّيالى/ فوقَ أحزانِ الجِراحِ اليابسـاتْ/ فوق أسوار الحدُود الزّائفات...» (السابق: ١٠٧)

فهامات اللّيل أو أحزان الجروح اليابسـة هى مجرّد إشارة إلى الصّعوبات الموجودة فى حياة الإنسان بشـكل عام والمواطن الفلسطينى بشكل خاصّ، والحدود الزّائفة هى المكان حيث تكتمل فيه الأحداث التى يستدعيها الشّاعر لتقدّم القصّة.

أمّا الزّمن فهو «عنصرٌ مهمٌّ فى الدّراسات النّقديّة الحديثة ومنه تنطلق أبرز التقنيّات السّرديّة المتعدّدة.» (يوسف، ٢٠١٥م: ٣٠) فكلّ حركة فى القصّة تدّل على وجود عنصر الزّمن ومن المستحيل أن تحدث أيّة حركة أو أىّ تحريک خارج إطار زمنىّ معيّن؛ فالزّمن

١. لقـد صُنّف المـكان فى أربعة أنواع: المـكان المجازى وهو المكان الّذى نجـده فى رواية الأحداث المتتاليـة، حيث نجد المكان سـاحة للأحداث ومكمّلاً لها، وليس عنصراً مهمّـاً فى العمل الرّوائى، إنّه مكان سـلبى، مستـسلم، يخضع لأفعال الشّخصيّات؛ والمكان الهندسـى، والمكان كتجربة معاشة داخل العمل الرّوائى، والمكان المعادى كالسـجن والمنفى ومكان الغربة و... . (عزّام، ٢٠٠٥م: ٦٧)

هو خيط وهميّ مسيطر على كلّ التّصوّرات والأنشطة والأفكار ولاينبغى له أن يجاوز ثلاثة امتدادات كبرى: الامتداد الأوّل ينصرف إلى الماضى والثّانى يتمحض للحاضر والثّالث يتّصل بالمستقبل. وربّما كان الحاضر أضيق الامتدادات وأشدّها إنحصاراً بحكم قوّة الأشياء؛ إذ كان هذا الحاضر مجرّد فترة إنتقاليّة تربط بين مرحلتين إثنتين لا حدود لهما: هما الماضى والمستقبل. (مرتاض، ۱۹۹۸م: ۱۷٤) هذا العنصر المهمّ يجرى فى قصيدة سليمان بأشكال مختلفة، من الماضى والحاضر والمستقبل؛ إلّا أنّه فى الأغلب بمعنى الحال، لجرى الأحداث فى الزمن الحاضر؛ مع أنّنا نرى فى بعض المقاطع استخدام الأفعال بصيغ الماضى والمستقبل معاً:

«بالحبِّ صبغناها/ بالمجدِ رفعناها/ ببطولاتٍ كأساطيرِ التّاريخِ نسجناها/ يا رأيَتَنا الشّمّاءْ/ يا أغنيةَ الشُّهداءْ/ سَيَظلُّ جناحُكِ خفّاقا..» (العيسى، ۲۰۰۹م: ۱۰۵)

فهكذا يقوم العيسى بمعالجة الفضاءات الزّمكانيّة (الزمان-مكان أو الفضاء بأبعادها الأربعة) وتقديمها للمتلقّى الصغير؛ إنّه يدرك أنّ الطّفل فى المجتمع الرّاهن يجب أن يعرفَ دوره الفاعل فى تقدّم الوطن العربى والحفاظ عليه ولهذا يحتاج إلى حوافز كثيرة ونوع من القوّة التى تدفعه وتحرّكه إلى الأمام لصنع المستقبل الزّاهى.

النتيجة

عالجت هذه الدراسة البناء السردىّ فى قصيدة "الأطفال يحملون الرّأية" من مجموعة "أنا والقدس" للشاعر السورى سليمان العيسى وقد توصّلت إلى أنّ العناصر السّرديّة التى يستفيد منها الشاعر فى بناء هذه القصيدة كجميع النصوص القصصية، شعرية كانت أو نثرية هى: الشخصيّات والحبكة والحوار والفكرة والراوى والزمكان. وانعكس كلّ منها فى هيكليّة القصيدة على قدر الحاجة وقد بُنيت القصيدة على نمط شعرىّ بسيط يناسب عقليّة الأطفال. وهذا الاستخدام المتقن للعناصر السردية يدلّ على بناء النص القصصى الذى يتناسب مع فهم المتلقى/الطفل. ومن حيث الفكرة والمغزى فالفكرة الأصليّة فى القصيدة تدور حول الحماسة والمقاومة والشّاعر يستخدم الرّموز والأبطال التّاريخيّة التى يحسن الطّفل العلاقة معها ويحذو حذوها. والحبكة فى بناء القصيدة

تتشــكّل من ثلاثة مراحل رئيســة؛ بدايةً أقوال الأطفال والرّأيــة والتّاريخ حول أمجاد العرب والمقاومة وحريّة القدس ثمّ الوصول إلى الذّروة والغناء فى حماســة وتصميم وفى النّهاية الإســتعداد لشــروق الفجر الأنضر وبناء الوطن الأكبر. وبالنّسبة إلى المحاورات والمحادثات فتجرى بين ثلاث شــخصيّات رئيســية: الرّأية والأطفــال والتّاريخ ولكلّ منها وظيفة معيّنة فى حركة القصّة. فقصيدة العيســى أو بعبارة أخرى مسرحيته الشّعريّة حصلت التّوفيق فى نقل الفكرة الأصليّة إلى المتلقّى الصّغير إمّا فى الأراضى المحتلّة وإمّا فى الوطن العربى كلّه باســتخدام التّقنيّات السّــرديّة. وهذه التقنيات المستخدمة رفدت النص بطاقات دلالية وانفعالات شعورية تتناسب مع المتلقى الصغير فالأطفال اعتادوا على القص والحكايات.

المصادر والمراجع

برنس، جيرالد. (٢٠٠٣م). المصطلح السّــردى. ترجمة عابد خزندار. الطّبعة الأولى. القاهرة: المجلس الأعلى للثّقافة.

پرينس، جرالد. (١٣٩١ش). روايت‌شناسى: شكل وكاركرد روايت. ترجمه محمد شهبا. الطبعة الأولى، طهران: مينوى خرد.

داد، سيما. (١٣٩٢ش). فرهنگ اصطلاحات ادبى. الطبعة الـسادسة. طهران: مرواريد.

عزّام، محمّد. (٢٠٠٥م). شعريّة الخطاب السّردى. لاطبعة. دمشق: اتّحاد الكتّاب العرب.

العيسى، ســليمان. (١٩٩٥م). الأعمال الشّعريّة١. الطّبعة الأولى. بيروت: المؤسّــسة العربيّة للدّراسات والنّشر.

---------. (٢٠٠٩م). أنا والقدس. لاطبعة. دمشق: الهيئة العامّة السّوريّة للكتّاب.

---------. (٢٠١٢م). النّعيريّة قريتى. الطّبعة الأولى. دمشق: اتّحاد الكتّاب العرب.

فتحــى، إبراهيــم. (١٩٨٨م). معجــم المصطلحات الأدبية. الطّبعــة الأولى. تونس: المؤســـسة العربية للنّاشرين المتّحدين.

الكردى، عبدالرّحيم. (٢٠٠٦م). الرّاوى والنّص القصصى. الطّبعة الأولى. القاهرة: مكتبة الآداب.

مانفريد، يان. (٢٠١١م). علم السّــرد (مدخل إلى نظرية السّرد). ترجمة أمانى أبورحمة. الطّبعة الأولى. سورية: دار نينوى.

مجمع اللّغة العربيّة. (٢٠٠٤م). معجم الوسيط. الطّبعة الرّابعة. دمشق: مكتبة الشّروق الدّوليّة.

مرتــاض، عبدالملك. (١٩٩٨م). فى نظريّــة الرواية (بحث فى تقنيات السّــرد). لاطبعة. الكويت: عالم

المعرفة.

هلال، عبدالنّاصر. (٢٠٠٦م). آليات السّـرد فى الشّـعر العربى المعاصر. الطّبعة الأولى. القاهرة: مركز الحضارة العربيّة.

وهبة، مجدى وكامل المهندس. (١٩٨٤م). معجم المصطلحات العربيّة فى اللّغة والأدب. الطّبعة الثّانية. بيروت: مكتبة لبنان.

يوسف، آمنة. (٢٠١٥م). تقنيّات السّرد فى النّظريّة والتّطبيق. الطّبعة الثّانية. بيروت: المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر.

يوسف بقاعى، ايمان. (١٩٩٤م). سليمان العيسى منشد العروبة والأطفال. الطّبعة الأولى. بيروت: دار الكتب العلميّة.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة التاسعة ـ العدد الثالث والثلاثون ـ ربيع ١٣٩٨ش/ آذار ٢٠١٩م
صص ١٠٦ ـ ٨٧

صـــورة أطفال الحجارة في الانتفاضة الفلســطينية الأولى عند نزار قباني؛ ثلاثية أطفال الحجارة أنموذجاً

موسى عربي*
زهرا سهرابي‌كيا (الكاتبة المسؤولة)**

الملخص
بعد هزيمة العالم العربي النكراء التي تجرعها أمام الكيان الصهيوني، خاض نزار قباني بقلمه في ســاحة حرب ضدّ الصهاينة واللوم على ساســة العالم العربي، حيث التحق بالانتفاضة وصنع من الحجارة بيد الأطفال شعراً ثورياً، ليجعلهم روّاد انتفاضة الحجر. فحاولنا في بحثنا هذا وفي ضوء منهج وصفي تحليلي أن نلقي الضوء على أهمّ ما أنشده نزار قباني تحت عنوان "ثلاثية أطفال الحجارة" ونرى كيف اســتطاع أطفال الحجارة أن يلعبوا دورهم في ساحة المقاومة وكيف تجلّت صورتهم في شعر نزار قباني. ودراسة الأشعار تبيّن أنّ صورة الأطفال في شعر الشاعر تأتي ردّا على نكسة الرجال الكبار أمام الصهاينة وتغافل المجتمع العربي إزاء قضية "فلسطين" حيث تتجلى صورة أطفال الحجارة في شخصيات يقاومون وينفجرون ويستشهدون عن الرجال الخونة المشغولين بتجارتهــم ومقاهيهم وقصورهم ،كما يعيد إليهم هويتهم ولغتهم وأسماءهم العربية، ضدّ حركة الصهاينة لتهويد "فلســطين" وتاريخها وثقافتها ويبثّون الأمل والنور في الظلمة وفي تصوير آخر يكسر هؤلاء الأطفال المقاومون بأحجارهم المتحوّلة إلى ماس ثمين، الأشعار التافهة للشعراء.

الكلمات الدليلية: الانتفاضة الفلسطينية الأولى، ثورة الحجارة، أطفال الحجارة، نزار قباني.

*. أستاذ مساعد في اللغة العربية وآدابها بجامعة شيراز، شيراز، إيران moosaarabi@yahoo.com
**. ماجستير في اللغة العربية وآدابها بجامعة كاشان، كاشان، إيران sohrabikia91@yahoo.com
تاريخ الاستلام: ١٣٩٧/١٠/٢٧ش تاريخ القبول: ١٣٩٨/٢/٢٥ش

المقدمة

أدب المقاومة يعتبر من الآداب الإنسانية الرفيعة عند كلّ الشعوب والجماهير، لرفض أنواع الظلم والاضطهاد والأفعال والأعمال القمعيّة والثورة على مبانى الاستكانة ومفاهيمها والتعامل معها بأحسن وجه ممكن. ومن المواضيع التى ترتبط بهذا الأدب هى الانتفاضة. والانتفاضة «عمل مقاوم يندرج فى باب الاحتجاج، وهى عبارة عن ردّ فعل شعبى تلقائى ناجم عن الإحباط الشديد ووجود فراغ كبير فى مواجهة الاحتلال، خصوصاً فى وقت تنحصر فيه المقاومة وتحاصر ويخلوا من آفاق التخلّص من الاحتلال، عندها تخرج الجماهير لتعبر بطرق متعددة عما يعمل داخلها من ضيق.» (أبوعرفة، ٢٠١٦م: ٧٠و٧١)، وأنّها حركة وثورة شعبية وجماهيرية واسعة يشارك فيها جميع أقشار الشعب والجماهير، من كلّ الأعمار والشرائح فى آن واحد، كما أنّ الأطفال والصغار فى "فلسطين" يحملون مسؤولية الأعمال والأفعال القتالية والجهادية على أعناقهم وأكتافهم ويساهمون فى الحرب، بدلاً من القيام بالأعمال الطفولية التى تناسب أعمارهم ويقومون بالتغيير والإصلاح السياسى والاقتصادى والاجتماعى للنيل إلى الحرّية والاستقلال، كأنّهم كبار وشيوخ وحتى أشدّ وأغلظ منهم بكثير فى المعارك المختلفة.

وفى تعبير آخر هى «مقاومة مستمرّة من مجتمع أو شعب لظلم وقع من قوة داخلية ذات نفوذ وسلطان، أو من جماعة خارجية أكثر قوّة، تهدف إلى سلب هويته وأرضه ومقدساته وإبادته وهى ظاهرة حضارية، تسعى إلى تحقيق الديمقراطية والعدالة الاجتماعية والحرّية فى النظام السياسى، وإلى بناء المجتمع وحلّ مشاكله المستعصيّة» (أبوالقرايا، ٢٠٠٨م: ٢٧)، كما أنّها لصنع مجتمع إنسانى مثالى فى كافّة مظاهره الاجتماعيّة والسياسيّة والاقتصاديّة وجميع مقوّمات الحياة بشؤونها المتعددة، تدعو إلى تحقيق بناء صارم ومقاوم فى مواجهة الأعداء والطغاة.

منهج البحث

يقوم هذا البحث بدراسة صورة أطفال الحجارة عند الشاعر نزار قبانى فى "ثلاثية أطفال الحجارة" مستعيناً بالمنهج الوصفى- التحليلى الذى يعتبر أحد المناهج الهامّة

التى تستخدم فى البحوث والدراسات والمقالات العلميّة ويقوم بدراسة الظواهر العلميّة خلال وصفها وصفاً علميّاً دقيقاً ودراستها كما فى الواقع؛ لذلك يعدّ من أكثر المناهج العلميّة شيوعاً واستخداماً فى البحوث العلميّة. ومن أهمّ ميزات هذا المنهج، أنّه يتعامل مع موضوع الدراسة تعاملاً واقعياً ويوصفها وصفاً دقيقاً ويساعد الباحث ليتّخذ قرارات صائبة صحيحة، خلال التركيز على الشروح والتحاليل المتعلقة بالموضوع؛ لذلك يكون مناسباً لجميع أنواع الدراسات الاجتماعيّة والميدانيّة المتعددة والموضوعات الاجتماعيّة والإنسانيّة المختلفة. ومن مساوئ هذا المنهج تلاقى بعض الصعوبات لتعميم النتائج الحاصلة. ومواد بحثنا فى هذه الدراسة، كانت الكتب والمقالات والأطروحات والرسائل الجامعية وديوان الشاعر. وقمنا بتحليل مواد البحث تحليلاً وشرحاً منطقيّاً على حسب المستندات والأشعار والاستقراء فى ديوان الشاعر، بعيدين عن المشاعر والأحاسيس.

خلفية البحث

هناك بعض الدراسات والبحوث لها صلة بالبحث الحالى، مثل:

مظاهر المقاومة فى شعر مظفر النواب (١٣٨٨ش) لحسن دادخواه، وناصر جابرى، إذ يحاول البحث دراسة مظاهر أدب المقاومة فى شعر الشاعر وتبيين نزعته السياسيّة المعارضة ضدّ الظلم والاستعمار.

مظاهر أدب المقاومة فى شعر نزار قبانى (١٣٨٩ش) لجواد سعدون زاده، حيث قام البحث بدراسة التطور النضالى والثورى الذى ظهر فى إبداعه الشعرى والأحداث الرهيبة التى حلّت بواقع المواطن العربى، إذ هزّ الشاعر من الأعماق وفجّر فى كيانه شلالاً تدفّق منه أدب المقاومة.

الوطنية الصادقة فى شعر أحمد محرّم (١٣٩١ش) لحامد صدقى، وأحمد صاعدى، ويهدف البحث إلى دراسة رؤية الشاعر وتوجّهه الوطنى وموقفه فى مواجهة المحتلّين والمتسلّطين على الشعب.

الوطنية والمقاومة عند نزار قبانى (١٣٩٢ش) لحسن سيدى، وسكينه صارمى گروى، حيث يدرس البحث جوانب الحياة السياسيّة ومواضيع المقاومة، بالصور الشعرية فى

شعر الشاعر ويلقيء الضوء على ملامح ومظاهر الوطنية في شعره.

صورة الطفل في شعر عبدالناصر صالح (٢٠٠٧م) لمحمد دوابشة، وقد سعى الباحث إلى استنطاق صورة الطفل في شعر عبدالناصر صالح والوقوف على محتواها الدلالي.

جماليات صورة الطفل في شعر فدوى طوقان (٢٠١٣م) لأسامة أبي سلطان، وتهدف الدراسة إلى كشف مواطن جماليات صورة الطفل من خلال الموضوعات التي طرحتها الشاعرة والتشكيلات الفنيّة التي قدّمتها والوقوف على القيمة الفنيّة التي مثّلتها صورة الطفل في شعرها.

صورة الطفل وأثرها في شعر أحمد دحبور (٢٠١٥م) لميسون أحمد الشنباري، وقام الباحث بدراسة معالم الطفل والصورة التي تراوحت بين صور النضال والكفاح والتحدّي وبين الظلم والجور والفقر.

والحقيقة أنها لا توجد أية مقالة وبحث أو أطروحة ورسالة جامعيّة في هذا الموضوع، لذلك نقصد وننوي أن نقوم بدراسة هذا الموضوع كبحث مستقل، لنكشف السّتار عن كيفية حضور أطفال الحجارة في ميادين القتال والمعارك الاستشهاديّة الداميّة ومدى مقاومتهم وصمودهم وجهودهم أمام عدوان بلدهم، عبر استخدام الحجارة تجاه أعدائهم المسلّحين بل المدجّجين بأكمل السلاح وأنواع الأدوات القتالية والهجومية والدّبّابات والمسدّسات والسلاح الناري والصواريخ وأسلحة الدمار الشامل و... ومن خلال دراستنا هذه نمهّد الطريق للباحثين الآخرين للكتابة والبحث والدراسة والنقد والتحليل في هذا الموضوع والمواضيع التي تندرج في إطار الموضوع وتتعلّق وترتبط به ارتباطاً وثيقاً. وخلال دراستنا على أساس المنهج المذكور ومواد البحث وصلنا إلى أنّ أطفال الحجارة فئة من فئات المقاومة الفلسطينية للواقع الذي فرضته قوات الاحتلال الصهيوني، الذين يقاومون آلية الحرب الإسرائيلية وقواتها المدجّجة بأنواع السلاح، دون أي سلاح إلّا الحجارة، وخلال ما يعتلج في صدرورهم من الثورة والصمود والكفاح والتحدّي وما يمتلكون من الأمل والبعث والحياة والحيوية وما يتميّزون به من الإقدام والبطولة والجسارة والصّبر والتحمل والتضحية والإيثار ورفض العجز والهوان والضعف والتغلب على الواقع الأليم ورصد مدى آلام الشعب الفسطيني ومحنهم تحت

وطـأة الاحتلال، وما يهدفونه مـن إزالة الظلم الحاكم على أهالى هـذه البلدة وإعادة الوطن إلى مساره الصحيح، حيث لم يظفر الاحتلال والصهاينة والأعداء ليزرع الخوف فى قلوبهم، ولم يمنعهم من تحقيق مآربهم، هكذا يبدون للصهاينة وكلّ العالم مدى مقاومتهم للاحتلال الإسرائيلى وما لهم من تأثير إنسانى عميق فى النفوس البشرية.

أسئلة البحث

١- ما هو دور أطفال الحجارة فى الانتفاضة الفلسطينية الأولى؟

٢- لماذا وكيف تتجلى صورة أطفال الحجارة فى شعر نزار قبانى؟

الانتفاضة

الانتفاضة هى حركة ثورية جماهيرية واسـعة من كلّ فئات العمرية وجميع شـرائح المجتمع الإنسـانى، بالانتماءات البشـرية المشـتركة خلال الفترات الزمانية والمكانية المتعددة التى تتجسّد حسب القدرات والطاقات الكامنة والبارزة لكلّ من يقع تحت وطأة هذه الظاهرة الكبيرة وقطاعها الشـمولى، حيث تعتمد علـى الحركة والجهاد والإجماع الجماهيرى والاستفادة من جميع الخبرات والتجارب الشعبية المؤدّية إلى النجاح والظفر واسـتخدام كافّة أدوات المحاربة والمقاومة فى مواجهة الأعداء والمسـتكبرين والطغاة الذين تسـلّحوا وتزوّدوا بأنواع الأدوات القتالية والسلاح والصواريخ والدبابات ولو كانت أداتهم الوحيدة الحجر فحسب.

الانتفاضة الفلسطينية

إنّ الانتفاضة الفلسـطينية تمثّل مدى رفض الفلسطينيين لأنواع الاحتلال وسياساته وتشـير إلى كيفية دفاعهم عن حقوقهـم وتقرير مصيرهم ومناضلة الانتهاكات والمذابح البشـعة بحقوقهم، حين اسـتخدموا طرق عديدة للمقاومة الشـعبية مثل المشـاركة فى المسـيرات والمظاهرات الشعبية الحاشدة وإقامة الصلاة فى المساجد وإحياء المناسبات الوطنيـة والدينيـة الهامّة المؤثّرة على الصعـد الوطنية والدوليـة. ولم تتوقف الأعمال النضاليـة والجهادية للشـعب الفلسـطينى ومقاومتهم بل ازدادت يومـاً بعد يوم، حيث

كانوا يحملون في طيّاتها شـدة ونقمة وشراسة وكرها ومعاداة للإسرائيليين وعناصرهم وأياديهم ومكائدهم ودسائسهم ومؤامراتهم اللابشرية في المجازر والإبادة الجماعية، حين مارسوا الكفاح والجهاد بصمودهم ومقاومتهم في بلادهم واستقاموا أمام تحديات وممارسات الاحتلال بأنواعها البشعة وعبرّوا عن رفضهم وصمودهم تجاه الاشتباكات الداميّة والدمارات الشاملة الوسيعة باستخدام الأحجار واتخاذ أنواع المواقع المتعارضة والإضرابية ضدّ كيان العدو وعدم التخلّي عن مواقفهم وكتابة الشعارات العديدة على الجدران، داعين إلى ممارسة المكافحة والمحاربة لتحسّن الظروف وزرع الرّعب والخوف في نفوس المستكبرين الطّغاة والاستخفاف بهم واحتقارهم في أنحاء العالم.

الانتفاضة الفلسطينية الأولى أو انتفاضة الحجارة

حدثت الانتفاضة الفلسطينية الأولى أو ثورة الحجارة سنة (۱۹۸۷م) في الأراضي الفلسطينية المحتلّة للمعارضة ضدّ الظلم والاستعمار والتمرّد والتشريد والمحافظة على الوطن ومظاهر الوطنية وما يرتبط بها. «ولقد انطلقت الشرارة الأولى لهذه الانتفاضة من داخل مخيم "جباليا" للاجئين الفلسطينيين، الواقع في شمال مدينة "غزة" الساحلية، عقب أن أقدم سائق شاحنة إسرائيلي على صدم أربعة عمّال، من عمّال هذا المخيم بشاحنة، الأمر الذي أدّى إلى استشهادهم في الحال، ومن هذا المخيم للاجئين الفلسطينيين، امتدّت فاعليات الانتفاضة الفلسطينية الأولى ضدّ قوات الاحتلال الصهيوني إلى جميع الأراضي الفلسطينية، احتجاجاً على استشهاد العمّال الفلسطينيين، بما فيها الأراضي الفلسطينية المحتلّة منذ عام ۱۹٤۸م، وسارت المظاهرات الحاشدة والغاضبة في معظم المدن والقرى في الأراضي الفلسطينية الواقعة تحت الاحتلال الصهيوني وقد أدّى ذلك إلى صدامات داميّة مع القوات الإسرائيلية.» (قنيبي، لاتا: ۱۹٦) وقد عُرفت الانتفاضة الفلسطينية الأولى باسم "ثورة الحجارة" لأنّ الحجر كان من أهمّ الأدوات التي تسخدم مباشرة ضدّ الأعداء وكان سلاحاً فعّالاً ضد المستوطنين الأجنبيين والإسرائيليين وقواتهم وجيوشهم، كما كان الحجر يعدّ من أشهر أسلحة الانتفاضة عند الكتلة المعارضة في مواجهة العدوان، حين كان يهاجم العدو بأرقى أدوات العنف والارهاب والسلاح

متعاوناً مع الغطرسة العالمية.

مظاهر الانتفاضة وأثرها على المجتمع الفلسطيني

استمرّت الانتفاضة الفلسطينية الأولى سبع سنوات وهذا الاستمرار وعدم الاستسلام والتخاذل والخنوع، أثار قلق وخوف وحيرة الإسرائيليين وأثّر تأثيراً سلبياً على سمعتهم في العالم. وكانت تسعى الانتفاضة إلى التذكير بأنّ «ما تعرّض له المجتمع الفلسطيني طوال أكثر من قرن من الزمان، إنّما هو امتداد لما حلّ بالإنسانية من عسف وظلم واستعباد من الحكام المستبدين أو من المحتلّين وأنّ ما يقوم به الفلسطينيون جزء من إتمام تخلّص البشرية من مثل هذه الأمراض، لذلك فهي تسعى إلى التأثير في الرأي العالم العالمي، وتدعو الشعوب للتعاطف معها والضغط على حكومتها، لتفعل شيئاً لمصلحة الإنسانية. ورغم المساعي الصهيونية في منع وصول صوت الانتفاضة إلى العالم ومحاولة تمزيق الرسائل قبل وصولها، إلّا أنّ تطور وسائل الاتصال في العالم أفقدها السيطرة الكاملة.» (أبوالقرايا، ٢٠٠٨م: ٩٧) لذلك انتفاضة الشعب الفلسطيني المقاوم أثارت إعجاب العالم بأسره؛ لأنّها واصلت مسيرها لسنوات عديدة وتابعته اتباعاً حيّاً متنامياً مع المشاركة الفعّالة المستمرة لجميع فئات الشّعب الفلسطيني والشريحة الكبرى من الوطن، لاسيّما الأطفال الأبرياء الذين قاوموا دبابات العدو وسلطاتهم وأعمالهم العدوانية بالحجارة فحسب.

و«أثّرت الانتفاضة أوّل الأمر على طلبة المدارس والجامعات الذين أخذوا يطلقون الحجارة تجاه جنود الاحتلال ومركباته ومجنزراته، فيقذفون الحجارة إمّا بواسطة مقلاع أو المنجنيق الحجري وكانت المسافة بين المتظاهرين وقوات الاحتلال في الأيام الأولى كبيرة، ثم صار الخوف يزول من صدر الشبان شيئاً شيئاً، فصاروا يخترعون أساليب متعددة في إلقاء الحجارة لتصيب الجنود بشكل دقيق ومباشر، حتى غدت الانتفاضة تسمّى ثورة الحجارة، الأمر الذي أفقد الجنود صوابهم، فصاروا بدورهم يطلقون قنابل الغاز المسيل للدموع والرصاص الحيّ والمطاطي، مستهدفين المتظاهرين مباشرة.» (أبوعرفة، ٢٠١٦م: ٧٩)، وهذا يعني أنّ دور الأطفال الفلسطينيين تغيّر في

الحياة. والحرب والقتال وتراشق الحجارة، أصبح من وظائفهم وأدوارهم الرئيسية بدلاً عن الذهاب إلى المدرسة واللعب. وفي الحقيقة تبدّلت مدارسهم إلى معارك وميادين القتال التي يتعلّمون فيها مظاهر متعددة من المقاومة. والحجارة احتلّت مكان أقلامهم ودفاترهم وكتبهم الدراسية، ليقاوموا بها الاحتلال والذّلّ والاستكانة وهم يتربّون على المقاومة والمكافحة وعدم الخوف والذّل، لذلک لابدّ أن يعترف العالم بأنهم أطفال كبار، أجسامهم صغيرة، لكنّ أعمالهم وأفعالهم كبيرة.

أطفال الحجارة والانتفاضة

تجلّت الانتفاضة الفلسطينية الأولى بمظاهرها الرئيسيّة تجلياً بارزاً وأساسياً في الأطفال الفلسطينيين، الذين كانوا يواجهون الأعداء واعتداداتهم احتجاجاً جماعياً باستخدام آلية دفاعية واحدة وهي الحجارة. وخلال مقاومتهم هذه،كانوا يرسمون أروع صورة من صور البطولة والشجاعة والشموخ والمقاومة والإيثار ولهم من فاعلية وأثر في حثّ الناس وتأجيج الحماس فيهم،كما يحرصون على حماية وطنهم وهويتهم الوطنية والاستقلال والحرّية من جميع مظاهر الاستعباد والاسترقاق والاستبداد وتحرير بلدتهم من قبضة العدو الغاشم. وهكذا أحدثوا صدمة صارمة في الضمير العالمي.

وقد استخدم الجيش الإسرائيلي كلّ ما لديه من أدوات القمع والتنكيل والقتل وكافّة أنواع الأسلحة والذخائر لقمع انتفاضة الشعب الفلسطيني، فقتل أعدادا كبيرة من أبناء هذا الشعب وجرح الآلاف منهم، وقد أدّت إصابات العديد منهم إلى إعاقات دائمة لديهم، وإلى عاهات مستديمة مختلفة وزجّ الصهاينة في سجونهم، الآلاف من أبناء الشعب الفلسطيني ونفى أعداد كبيرة منهم إلى خارج أرضهم.» (قنيبي، لاتا: ۱۹۷) وهم جيل المعاناة، لأنّ الممارسات الإسرائيلية حوّلت منازلهم ومدارسهم إلى ساحات للصراع، ونقلت المعاناة إلى تفاصيل حياتهم اليومية ولم يتحقق ما هدفت إليه من إبعاد للأطفال عن الصراع وإرهابهم بل زادتهم وعياً بطبيعة الصراع وجعلتهم أكثر إصراراً على الصمود والمقاومة ولم يجدوا أمامهم إلّا الحجارة، سلاحاً صغيراً رمزياً يحاولون فيه ردّ الاعتبار لأنفسهم ولطفولتهم التي حرموا منها.» (الحيلة، ۲۰۰۸م: ۱٦) وعلى إثر هذه

الأحـــداث والوقائع، عبّر هؤلاء الأطفال عن امتعاضهم وغضبهم عن احتلال أراضيهم والاعتقـــال والتنكيل والتعذيب والمجازر التى حلّت بهم من قبل الســـلطات الصهيونية وندّدوا سياســـاتهم واجراءاتهـــم القمعيّة والهجوميّة التى تمـــارس ضدّهم وخرجوا ضدّ الجرائم المختطة المنظّمة، بالحضور في المظاهرات والمســـيرات العارمة، هاتفين شعارات ثورية معارضة للكيان الصهيونى والســـلطات الطاغيـــة ومقابلتهم وإقامة المتاريس فى شوارعهم، حيث حالوا دون تسلّل قوات الاحتلال ورشقوهم بالحجارة والمعلاق لتحقيق الأمن الوطنى. وهم أحـــرار يرفعون أصواتهم، لإدانة الصهيونة ويرفضون الذّلّ والهوان وعـــدم الصمت تجـــاه الجرائم المرتكبة بحقّهم، حيث أشـــعلوا نيرانـــاً للجهاد والحماس والمقاومـــة، ليحثّوا أبناء بلدتهم وشـــعبهم علـــى الصمود والمقاومة والتشـــبّث بالأرض ويعلّمونهـــم كيفية التحـــدّى والإصرار على المحاربة والنضال، وتغيـــير الواقع المرّ الذى يعيشون، حتى لايتنازلون عن شبر واحد من وطنهم ويرسخون روح التحدّى والصمود والمقاومة فى نفوسهم وعدم الخنوع والمساومة مع العدو، وعدم الاستسلام للظلم والقيود، وعدم الفرقة والشتات، لاسترجاع الحقوق المغتصبة، لكى يستطيعوا الحفاظ على كيانهم وأخذ وطنهم وأرضهم من المغتصبين، والعيش بســـلام وأمـــان فيها، ويعلّمون العالم كيفة النضال والمقاومة والصمود، كما يرسمون طريق الأمل والنصر والظفر،كلّ هذا يرجع إلى حبّهم وتعلّقهم بالوطن والأرض.

أطفال الحجارة عند نزار قبانى

لاغرو بـــأنّ أدب المقاومة والصمـــود والمواجهة مع الاحتلال والاســـتكبار والظلم والطغيـــان أصبـــح لوناً بارزاً من الأدب الفلســـطينى شـــعراً ونثراً، حيث يســـجّل حياة الشـــعوب والجماهير الفلســـطينية ومدى آلامهم ومأســـاتهم وتشـــردهم والفجائع التى اســـتولت على الرجل والمرأة والطفل وأخذت أحلامهم وآمالهم الورديّة وجعلتها منسيّة داميّة. والشاعر نزار قبانى من ضمن الشعراء الذين ركّزوا على صورة أطفال الحجارة فى الانتفاضـــة الفلســـطينية الأولـــى فى قصائدهم ومن أهمّ ديوانه حـــول هذا الموضوع "ثلاثية أطفال الحجارة" حيث يشـــيد بأطفال الحجـــارة وما فعلوه فى هذه الانتفاضة فى

مواجهة الاحتلال الصهيونى والغاصبين المعتدين والمحتلّ الغاشـم، وكيفية هجماتهم ضدّ العدو الصهيونى ورفضهم الصّمت والخذلان والسـعى إلـى التحرير والخلاص، وتمكين الفلسطينيين من تقرير مصيرهم، والدفاع عن وطنهم وكيانهم وشرفهم وآماهم المتهدّمة، محققين النّصر والظّفر، كما يقول الشاعر:

بَهَرُوا الدُّنيَا
وما فى يَدِهِم إلّا الحِجَاره
وأضَاؤوا كالقناديلِ، وجاؤوا كالبِشَارَه
قاوَمُوا.. وانفَجَرُوا.. وَاستُشهِدُوا
وبقينا دُبَباً قُطبيّةً
صُفِّحَت أجسادُها ضِدّ الحَرَارَه
قاتلُوا عنّا إلى أن قُتِلُوا (قبانى، ١٩٨٨م: ١٦و١٧)

يصف قبانى الأطفال الفلسـطينيين ويشيد بذكرهم بأنّهم يقاومون أمام أعداء الوطن ويواجهون العدو الصهيونى الغاشـم بالحجارة فحسـب وهذا قد أثـار إعجاب العالم، وهم صـاروا كالقناديل، حيـث يضيئون طريـق النصر والنجـاح والنجدة والخلاص للآخرين، كما صاروا كالبشـارة والهدى فى إرشاد أبناء بلدتهم وشعوبهم وجماهير العالم إلى سـبل المقاومة والمجاهدة والنّضال والتحدّى تجـاه أعداء الوطن وقاوموا الأعداء وقوى الاسـتبداد والاسـتعمار مقاومة صارمة حتى استشـهدوا فى هذا الطريق، بينما يشـير الشاعر إلى الكبار والأناس والأشخاص الذين كانوا بعيدين عن ميادين القتال والحـرب والمقاومة وبقوا صامتـين، جامدين كالدبب القطبيّة دون أية مشـاركة قتاليّة وفعاليّة جهاديّـة فى مواجهة أعداء الوطن، والأطفال الصغار قاتلوا وكافحوا الصهاينة بدلاً منهم وقاتلوا وحاربوا من أجلهم حتى استشهدوا.

ثنائية أطفال الحجارة والخونة

ومن الواضح بأنّ أطفال الحجارة لم يسـتعملوا السـلاح فى الانتفاضة تجاه الطغيان الصهيـونى، بل كانت مقاومتهم من خـلال رمى الحجارة على قـوات الاحتلال، رغم

القيود والظلم والقهر والقسوة، حيث أصبح الحجر ملاذاً لهم ورمزاً لصمودهم وزادت الانتفاضة فى انتمائهم الوطنى، حيث خلقوا هويّة فلسطينيّة مناضلة ضد الاحتلال بالشجاعة والإقدام والقوة والهيمنة والهيبة والثبات والصمود، وعدم الاستسلام للظلم والقيد، كما ينشد الشاعر:

وجَلسنا فى مَقاهينا، كبَصّاقِ المَحارَة
واحدٌ يبحثُ منّا عن تجارَة
واحدٌ يطلبُ ملياراً جديداً
وزواجاً رابعاً
ونُهُوداً صَقَلتهُنّ الحَضَارَة
واحدٌ يبحثُ فى لندنَ عن قصرٍ مُنيفٍ
واحدٌ يعملُ سِمسَارَ سلاحٍ
واحدٌ يطلبُ فى الباراتِ ثارَة
واحدٌ بيحثُ عن عَرشٍ وجيشٍ وإمَارَة
آه يا جيلَ الخياناتِ
ويا جيلَ العُمُولاتِ
ويا جيلَ النِفَاياتِ
ويا جيلَ الدَعَارَة
سوفَ يجتاحُكَ – مهما أبطَأ التاريخُ –
أطفالُ الحِجَارَه

(المصدر السابق: ١٧–٢٠)

فى هذا المقطع يوبّخ قبانى الشعب العربى والجماهير والشعوب الذين كانوا مشغولين بأعمالهم الاقتصاديّة والتجاريّة والاجتماعيّة والمَهَنيّة وكانوا مهتمّين بآمالهم وتطلّعاتهم الدنيوية والمادية ويسعون لتحقيق أهدافهم المنشودة وحوافزهم المطلوبة ومتطلّباتهم المختلفة، دون أى اهتمام بالأطفال الفلسطينيين الذين يعيشون الواقع المأساوى والظروف الصّعبة التى غيّرت حياتهم الطبيعية، وهذا العالم القاسى الظالم بدلاً من الذهاب

إلى المدرســة واللعب، يجبرهم على القيام بأعمال تتجاوز أعمارهم وهم محرومون عن حقوقهم في الحياة ويجادلون الموت والحياة. كما ندّد غفلة هؤلاء الناس عما يحدث حول هؤلاء الأطفال من الظلم والاستبداد والقهر والعذاب والدمار وما يتعرّضون له جسدياً وروحياً من الأحداث والوقائع الجســام واغتصاب حقوقهــم الماديّة والمعنويّة وفقدان مظاهر الحياة والعيش الكريم وطفولتهم، على يد المســتكبرين والمســتعبدين، ويرســم صورة مؤلمة وحزينة ومفجعة وفظيعة من حياة المجتمع الفلسطيني المليئة بالآلام والمحن والشدائد وصعوبات العيش ويبيّن المسائل والقضايا السياسيّة والاجتماعيّة والإنسانيّة الــتي يعاني منها هؤلاء الأطفــال في أوطانهم خاصة والعالم العــربي عامّة ومدى غفلة العرب وشعوب العالم بالنسبة إلى هذه الأفعال والأعمال والأحداث والوقائع.

إعادة الهوية

يقوم الشاعر بتوصيف المجتمع الفلسطيني قبل ظهور أطفال الحجارة ويصف بأنّ قبلهم الشــعوب والجماهير ومن ضمنهم الكتّاب والشــعراء والأدباء، كانوا في حالة من النوم والغيبوبــة والجهل والغفلة،كما كانوا منفعلين بالنســبة إلى مصير بلدتهم وما يحدث فيها مــن القتل والدمار والهلاك وأيقظهم هؤلاء الأطفال بأعمالهم النضاليّة وأفعالهم القتاليّة ونشاطاتهم الجهاديّة وأخرجوهم من الغفلة والنوم وأعادوا إليهم الدفء والحرارة، حين كانوا يعيشــون في البرد والظلام ورسموا لهم طريق النصــر والنجاح والمثابرة والصمود والحريــة وأعطوهــم هوية وانتماء عربيّــة أصيلة وأحدثوا تغيــيراً جوهرياً في مؤلفات الشــعراء والأدباء والكتّاب وغيّروا فحوى قصائدهم وأشــعارهم ونصوصهم من خلال حدوث انقلاب رئيسي وأساسي في لغتهم ومفرداتهم وتعابيرهم وكلامهم وثقافتهم:

مَن هُم أطفالُ الحجارة؟
ماذا فَعَلوا بلغتنا، بكلامنا، بتعابيرنا، بمفرداتنا، بشعرنا
بنثرنا، بذاكرتنا البلاغية، بخطابنا الشعري اليوميّ والمألوف؟
أهمُّ ما في أطفال الحجارة أنّهم قاموا بانقلاب في ذاكرتنا
الشعرية واللغوية والقومية والثقافية ، وأحدثوا (خَضَّة) في دورتنا الدمويّة

قَبلَهُم كنّا فى حالة غيبوبة، فرشُّونا بخراطيم المياه،
وأخرجونا من غرفة العناية الفائقة
قَبلَهُم، كان الشارعُ العربىّ بارداً كالأسماك المجلّدة
فأعادوا إلى أطرافنا الدفء والحرارة
قَبلَهُم كنّا يتامى وجاءوا هُم، فأعطونا هويةَ الانتماء،
وأعادوا إلينا أسماءَنا العربيّة

(نفسه: ١٠)

هم الشريحة الأهمّ فى "فلسطين" والانتفاضة عندهم طور من أطوار الجهاد والمقاومة والمسيرة النضاليّة وصور المآسى الإنسانيّة، حيث شاركوا أنواع الجهاد والمظاهرات والاضطرابات والمسيرات الشعبيّة والأعمال الاحتجاجيّة. والحجارة بيدهم مفتاح للوصول إلى الحرّية والنصر والنجاح والظفر. وفيهم ميزات أساسيّة أمام عدو غاصب محتلّ من القداسة والبراءة وروح التمرّد والثورة والتضحية وعدم قبول الخزى والعار والذّلّ والمهانة والخروج على القيم الإنسانيّة والاعتزاز بالعروبة والقوميّة العربيّة ولهم الأثر الواضح فى تغير المصير، وجهد للوصول إلى غاية ساميّة رفيعة لإنارة الدرب للآخرين، مهما هم يعيشون بمعزل عن البيئة الدوليّة ويجرّبون حياة قاسيّة ومؤلمة، تذهب بأحلامهم وأمنياتهم وهم عالقون فى سجن كبير، يعانون من كافّة أنواع الأحداث والوقائع الجسام والويلات والعذاب وسيطرة الأسى والحزن واليأس على حياتهم وصنوف من الحرمان والجوع والمعاناة والقهر والحصار والآلام والجراح التى تؤثر عليهم وعلى مستقبلهم وحياتهم ومواجهة العدو الذى يستخدم أنواع وسائل التدمير. وكلّ هذه لاتزيدهم إلّا حبّاً للأرض والوطن وقدرة على محاربة الأعداء والطّغاة والتحلّى بالعزة والكرامة والحرّية والاستقلال والانبعاث والنصر المحتوم وإشراق الحياة من جديد.

نداء الأمل

إنّ الشعب الفلسطينى فى الأيام الانتفاضة كان يعيش فى حالة من الإحباط والانكسار والقنوط والفشل وكانوا يجرّبون أنواع الحروب والمفاوضات والثورات والفتن السياسيّة

والاقتصاديّة والاجتماعيّة والثقافيّة وقد استولت عليهم الظلمة والخيبة وخيّم عليهم الفقر والفاقة والحرمان والجهل واليأس، حتّى جاء أطفال الحجارة وغيّروا كيفية عيشهم وطرق حياتهم وأعطوهم الضياء والنور والأمل وحاولوا صيانة أمّتهم وعروبتها وأصالتها وعدم خضوعها أمام الأعادى والطغاة والأشرار المستبدين المغتصبين وسعوا أيضاً لاستنهاض إرادة الشعب والجماهير، للدفاع عن الوطن وأرضه وكيانه، أمام الأعداء والصهاينة والهجوم على كلّ ما يهدّد نظامهم وكيانهم وممتلكاتهم والحصول على الكرامة الانسانيّة وإزالة الاستبداد والاستعمار والطغيان والظلم والجور بألوانه المختلفة والسعى إلى بثّ الأمل والتفاؤل فيهم:

وأهمُّ ما فى أطفال الحجارة:
أنّهم حملوا إلينا المطرَ .. بعد عصورٍ من العطش
وحملوا إلينا الشمسَ .. بعد عصورٍ من الظلام
وحملوا إلينا الأملَ .. بعد عصورٍ من الإحباط والانكسار
أهمُّ ما فى أطفال الحجارة:
أنّهم قلبوا الشاحنةَ التى كانت تسير بسرعة عشرة أمتار كلّ
أربعين سنة .. والتى كانت تسير على حطب
الصبر، واستبدلوها
بطائرة كونكورد تطير على نار الغضب...

(نفسه: ۱۱و۱۲)

وهؤلاء الأطفال هم المقاتلون والمناضلون والمحاربون فى الساحات النضاليّة والقتاليّة وما آلت إليه أوضاعهم فى ظلّ الاحتلال الصهيونى وهم المدافعون عن الوطن المسلوب ولايعرفون الخوف والقلق والفزع والجزع، حيث يقهرون العدو الغاصب وقسوة الاحتلال بصرخاتهم وأصواتهم المدويّة، لما شعروا به من الاستهانة والاستهتار وأنواع الكوارث والأحداث والظروف القاسية التى يتعرّضون لها جسدياً ونفسياً وتشريد من أرضهم ووطنهم، لذا يرفضون الذّلّ والصّمت والخنوع والمهادنة والمساومة إزاء الصهاينة، بما يحملون فى طيّاتهم روح النضال والتحدّى والمقاومة والصمود ضد المحتلّين، والنفوس

الأبيّة والهمّة العليا التى ترفض الضيم والهوان من أجل الدفاع عن الأرض واستعادة الوطن وتحقيق العزة والعيش الكريم.

زجاج القصيدة العربية

فى رأى الشاعر مقاومة أطفال الحجارة ونضالهم أثناء الانتفاضة كانت فى البدايه تشبه الشاحنه التى تسير على حطب الصبر وهذا يدلّ على البطيء والهدوء، لكنّ بعد فترات كانت تشتدّ على مرّ الزمان وكانت تتقدّم رويداً رويداً وكانت تزداد يوماً بعد يوم كطائرة الكنكورد التى تطير على غضب النار وهذا ينمّ عن السرعة والخفة ومن خلالها أصبح هولاء الأطفال، الثائرين المناضلين، رغم صغر سنهم وصمودهم الكبير، وكان لهم دور بارز وفعّال فى مقاومة الظلم والقهر والضياع والتهجير والتشريد والدعوة إلى الوحدة والحثّ على الجهاد والقتال والموت فى سبيل الوطن واستنهاض الهمم على الثورة والمقاتلة والشهادة وتعليم كيفية الاستراتيجية والحرب والنضال والابتعاد من الضعف والازدراء والهوان والبقاء على قيد الحياة الكريمة والسليمة والهادئة والوقوف فى وجه العدو الغاشم المحتلّ ومن يريد طمس الوطن ومحو معالمه:

إنّ الحجر الفلسطينيّ نسفَ إمارة الشعر من جذورها، وصار
هو أميرَ الشعراء بلا منازع.
فالحجر الفلسطينى لم يكسر زجاجَ البيت الإسرائيلى فقط
وإنّما كسر أيضا زجاجَ القصيدة العربيّة، ووضعها أمام الأمرالواقع، وغيّر هويّتها، وخصائصها، وملامحها الخارجية والداخلية.
إننى أعتقد أنّ أطفال الحجارة، نقلوا الشعر العربى من حالٍ
إلى حال، ومن مرحلةٍ على مرحلة.
كما أعتقد أنّهم أدخلوا الشعر العربى إلى حداثةٍ من نوعٍ
جديد، هى حداثة المعاناة الواقعية التورية، لا حداثة
الغموض، والتغريب، والدهاليز الباطنيّة.
وهكذا أسقط أطفال الحجارة ـ من جملة ما

أسقطوا الخطاب الشعرى القديم، إلى جانب الخطاب السياسى
القديم، وفتحوا أمامنا أبواب الثورة .. والحرّية .. والحداثة
زجاج القصيدة العربيّة
على مصراعيها

(نفسه: ١٣)

قد أصبح الحجر الفلسطينى كائناً حيّاً يحسّ وينفعل ويقاوم وصار من الوسائل الفعّالة فى إذكاء روح النضال والتشبّث بالأرض وإثارة الحماس والسلاح الرئيسى إزاء عدوّ شرس وإدانة التخاذل والعجز العربى والرّفض والتمرّد للواقع الأليم، كما يعتبر بمثابة صرخة، يصف الطفل الفلسطينى الجسور والمقدام والفارس والبطل والثائر فى المقاومة ويخرجهم من حالة الضعف والاستكانة إلى حالة القوة والإرادة الصلبة.

ولاشكّ أنّ الحجارة كسرت زجاج القصيدة العربيّة وغيّرته فى الأدب العربى ووضعت تأثيره وفعاليته على ما ينشده الشعراء فى الأرض المحتلّة وأطفال الحجارة باستخدام الحجر، قاموا باستذكار تاريخهم المجيد ليبعثوا فى نفوس الآخرين حبّ الوطن والاعتزاز به والتفانى والتضحية من أجله، بكلّ ممتلكاتهم الماديّة والمعنويّة ويكشفون السّتار عن مدى أهمية حفظ البلاد من يد الطغاة وصيانة أرض الوطن وكيانه ويجهدون لإحياء روح المقاومة والجهاد والحماس فى أبناء بلدتهم والمشاركة فى الكفاح المسلّح فى مواجهة الاحتلال والقضاء عليه وتحطيم قيود الاستعمار والاستبداد والعبوديّة والأنظمة الفاسدة والسياسة الظالمة وصارت المقاومة مقوماً أساسيّاً ورئيسيّاً من مقومات حياتهم، حيث يبذلون قصارى جهدهم لحفظ وطنهم وصيانة كيانه ويسيرون على دروب الشهادة للوصول إلى الحرية والكرامة والعزة وتحقق النصر المنشود والظفر المطلوب.

صيرورة لوازم أطفال الحجارة

أطفال فلسطين هم الناطقون بأحوال مجتمعهم ولهم دور هامّ وجوهرى فى أعمال نضالية على أرض الواقع والدفاع عن الوطن، بأيديهم الناعمة وقلوبهم الطاهرة والتحلّى بروح المقاومة والصمود والتضحية والرّفض أمام الاحتلال الصهيونى الغاشم

وهـم الأبطال الصغار الشـجعان والمناضلون والمجاهدون والثوّار واسـتخدام الحجر عندهم معادل موضوعى للجهاد والمحاربة ولباسـهم الشـجاعة والإقدام وهدفهم غرس الرعـب فى نفوس الطغاة والأعداء وبزوغ فجر الحريّة والاسـتقلال من جديد وإعطاء الحيـاة والعزة والمجد والعظمـة للآخرين وهم الذين يلقّنون الأعـداء والطغاة دروس الشـجاعة والمقاومة من أجل صيانة الوطن والدفاع عن مقدسـاتهم واسـتعادة المجد والعظمـة بنفوسـهم الأبيّة ودمائهم المقدسـة التى ترسـم طريق الظفـر والتخلّص من الأحداث والوقائع التى يسببها الأعداء، كما يستنهضون همم الآخرين ويوقظونهم من الغفلة ويبثّون فيهم روح الحماس ويغرسـون حبّ الجهاد والدفاع عن البلد فى نفوسهم بمـا يحملونه مـن عظمة وعزيمة وإباء ويعلّمـون العالم كيفية النضـال والصّمود فى وجه الطغاة،كما يعلّمونهم معنى القتال والحرب:

يا تلاميذَ غَزَّةٍ ...
عَلِّمُونا ..
بعضَ ما عندكم
فنحنُ نسينا
عَلِّمُونا
بأن نكونَ رجالاً
فلدينا الرجالُ ..
صارُوا عجينا..
عَلِّمُونا
كيفَ الحجارةُ تغدُو
بين أيدى الأطفالِ،
ماساً ثميناً
كيفَ تغدُو
دَرّاجةُ الطفلِ لُغماً
وشريطُ الحريرِ ..

يغدو كميناً
كيف مَصّاصةُ الحليبِ
إذا ما اعتقلُوها
تحوَّلَت سِكّينا
....
واطرُدُوا
من رؤوسِنَا الافيُونا
عَلِّمُونا
فَنَّ التشبُّثِ بالأرضِ

(نفسه: ٢٣و ٢٤و٣٠)

إنّ درّاجتهم تحوّلت إلى لغم ومصاصة الحليب إلى سكّين وألعابهم الطفولية إلى الحجارة، ليصوروا مدى بشاعة الاحتلال والعدو الغاصب وحاولوا محاولة فعّالة لرفض الواقع الأليم عن طريق الارتكاز على تشبّثهم بجذورهم الفلسطينية والإيمان بالقدرة على تغيير الظروف من أجل خلاص الإنسان والبشرية من القتل والدمار والبغى والعدوان، مهما كان الطريق طويلاً وصعباً وعسيراً. كما أنّ حبّ الوطن والتفانى من أجله متشرّب فى عروقهم بكلّ ما تحمل الكلمة من معنى، لذلك يقاومون تكالب المصائب والنكبات وتشدّد الأزمات والأعمال الاستعماريّة ويحاربون تزايد الظلم والقمع والتشريد ويكافحون أنواع الظلم والجور والاستعمار والاستبداد ويقاتلون الإرهاب الإسرائيلى بلغة الأحجار ودلالاتها المختلفة ويقدّمون الغالى والنفيس من أجل وطنهم وأرضهم ويجاهدون بكلّ ما أوتوا من قوة وسلاح، مهما أراد الصهاينة قتل روح المقاومة فيهم، هكذا يدعون أبناء بلدتهم وشعوب العالم إلى الكفاح من أجل الحصول على الكرامة الإنسانيّة وإزالة الاستبداد والظلم بألوانه المختلفة، بتوعية الشعب واستيقاظ هممهم، كما يتمرّدون على الخنوع والعبودية والظلم وارتكاب أنواع الجرائم والمجازر وسفك الدماء ويقفون أمام الطغاة المحتلّين وقسوتهم عن طريق تحمل المشاق وبذل النفوس فى سبيل الوطن والوقوف أمام عدو متمرّد وهدفهم المنشود هو التحرر والاستقلال

والخلاص والانتصار من أيدي المغتصبين وصنع مستقبل باهر مليء بالسعادة والفرح والطمأنينة والهدوء والهناء. وهؤلاء الأطفال من خلال صيحاتهم ومعاناتهم وعذاباتهم تحوّلوا إلى دروس وألحان الإرادة والإقدام والصمود والتحدّي والنضال لجميع شعوب العالم، ويعلّمونهم بأنّهم قادرون على الثورة وتغيير واقعهم وصنع مستقبل زاه وأفضل.

النتيجة

يمكن القول إنّ لغة نزار قباني في أشعاره عن أطفال الحجارة لغة احتجاجيّة، أمام الحركات الدوليّة وأسياد البلدان العربيّة التي فشلت أمام احتلال الكيان الصهيوني في الدفاع عن الرّبع العربي والهوية العربيّة وحقوق الشعب الفلسطيني الضائعة. وأعلن يأسه عنهم وجعل أطفال الحجارة الذين حضروا وشاركوا في ساحة القتال ضدّ الظلم والقمع، قادة بهروا الدنيا، الذين يجرّبون أبشع الأحداث العظيمة والوقائع الجسام من القتل والدمار وارتكاب الجرائم وتدمير كلّ مظاهر الحياة والحيويّة، بما جعلتهم يشاركون في أنواع المظاهرات والاضرابات العامة ويخوضون ميادين الثورة والجهاد والشهادة لمواجهة الذين يحاولون طمس وطنهم وكيانهم وشرفهم وقاتلوا بدلاً عن الذين فضلّوا تجارتهم ومتعتهم وقصورهم على المقاومة. لايجعل قباني صدق الأطفال في مقاومتهم ونزالهم لساناً يحتجّ به على تغافل وغيبوبة الساسة فحسب، بل يأخذ على الشعراء والأدباء وأشعارهم الزجاجيّة ويرسم صورة أطفال يثورون على الأشعار التافهة ويكسرون زجاجية الأشعار والأقوال، ويفتحون أبواب الحريّة والثورة أمام الناس. وتوظيف الحجارة عند الشاعر معادل موضوعي، حيث أخرجها من استعمالها المألوف وجعلها أداة فعّالة مؤثّرة للهجوم والقتال ووسيلة حيّة لحفظ الوطن والدفاع عنه، هكذا تحوّلت الحجارة عنده إلى رمز لقوّة الشعب في مواجهة العدوّ عن طريق توظيف فنيّ، حيث وظّفها من منظور جديد واستخدمها كقوة هائلة حياتيّة. والحجارة في شعر الشاعر لا تبقى على شكل واحد، بل تجد صورة متحوّلة وصيرورة من إطارها الجامد إلى ماسٍ ثمين، كما تتحوّل لوازم هوايتهم ولعبتهم مثل الدرّاجة إلى لغم ومصاصة الحليب إلى سكين، لقطع رؤوس الاضطهاد والقمع. وهو يخاف على مستقبل الهوية الفلسطينية

والعربيّة ومحاولات الكيان الصهيونى، لتهويد أسماء المعالم الفلسطينة، فعندئذ فى صورة أخرى يشيد بحضور الأطفال وإعطاء هويّة أصيلة وإعادة الأسماء العربيّة.

المصادر والمراجع

أبوعرفة، خالد إبراهيم. (٢٠١٦م). المقاومة الفلسطينية لاحتلال الإسرائيلى فى بيت المقدس١٩٨٧ – ٢٠١٥. بيروت: مركز الزيتونة للدراسات والاستشارات.
أبوالقرايا، بشير سعيد. (٢٠٠٨م). الظاهرة الانتفاضية (دراسة فى الحركة الوطنية والظاهرة الإسلامية). بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون.
الحيلة، أحمد ومريم، عيتانى. (٢٠٠٨م). معاناة الطفل الفلسطينى تحت الاحتلال الإسرائيلى. بيروت: مركز الزيتونة.
قبانى، نزار. (١٩٨٨م). ثلاثية أطفال الحجارة. بيروت: منشورات نزار قبانى.
قنيبى، اعصام موسى.(لاتا). الصراع على الديار المقدسة. دمشق: دار الطليعة الجديدة.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)

السنة التاسعة ـ العدد الثالث والثلاثون ـ ربيع ١٣٩٨ش/ آذار ٢٠١٩م

صص ٤٧ ـ ٢٧

قراءة ثانية لكتاب أخلاق ناصرى للطوسى، ورسالة أخلاق الأشراف للزاكانى (على ضوء نظرية "الأزمات" لتوماس إسبراغينز)

صادق كريم يحيى*

الملخص

تُعدُّ نظرية "الأزمات" التى طرحها إسبراغينز، أحد أهم أساليب فهم الفكر السياسى وأبرز أسس تحليله. وتتبلور هذه النظرية، من وجهة نظره، فى أربعة مراحل: فى المرحلة الأولى، على المنظر فى البدء أن يحدّد المشكلة فى المجتمع الذى يعيش فيه، ويعيّن إشكالياتها، ويحصر مدى تأزّمها، بعد أن يعيها حقّاً ويدركها جيّداً؛ وفى المرحلة الثانية، عليه أن يعمد إلى البحث عن محفزاتها أو دواعيها، ثم يقوم بتقييمها وتحليلها؛ وفى المرحلة الثالثة، عليه أن يطرح معالم المجتمع السياسى المثالى الذى يرتئيه، ويعرض مشاهد هيكليّته، ليبادر إلى إرساء قواعده، وإعادة بنائه، وتشييد وإعلاء صرحه؛ وفى نهاية المطاف، ووفق هذه الرؤية المثالية، يقدّم فى المرحلة الرابعة، سُبل حل تلك المشكلة وطرق علاجها. وبدراسة أخلاق الأشراف على ضوء هذه النظرية، قد بدى وبكل وضوح أنّ محتوى هذه الرسالة التى دوّنت بأسلوب أدبىٍ، قد انطوت على هذه المراحل الأربعة، وشملتها كلّها: ففى مرحلتين أوّليّتين، نرى مؤلفها، عُبيداً الزاكانى، يطرح حقائق مجتمع عصره، تحت عنوان: "المذهب المختار"، ثم يقوم بتحليلها ودراستها. كما يعرض فى مرحلة ثالثة صورةً متخيّلة عن مجتمع مثالى، تمتزج فيها أحاسيس نوستاليجية بمشاعر اغتراب وغربة تنأى به عن هذا المجتمع الذى يعيشه ويعايشه؛ ومن هنا حقّاً، وعلى وجه التحديد، تبدأ نقطة انطلاقة القواسم المشتركة التى تضمّ أوجه الشبه شبه التام بين مجتمعه المثالى والمجتمع الذى انطوى على مثاليته كتاب أخلاق ناصرى للخواجة نصيرالدين الطوسى. والمجتمع المثالى الذى يتصوّره عُبيد، تقريباً هو نفس المجتمع الذى طرح فى أخلاق ناصرى، ولكنّه قد تم التعبير عنه بأسلوب أدبى خاص، عرف به عُبيد، وهو أقرب ما يكون إلى محاولة تضليلة لمحو أو طمس آثار ضبابيّة لإشكاليات اجتماعية سافرة، ومعالجتها برويّة فكرية ورؤية أدبية ساخرة تنمّ عن فذلكة بارادوكسية تناقضيّة عُبيدية معهودة. أمّا الحل النهائى للمشكلة، فيقدّمه عُبيد فى مرحلة رابعة، وهو حل يقوم على عودة ثانية إلى نفس المجتمع المتصوَّر فى أخلاق ناصري؛ وهى فى نهاية المطاف، عودة إلى الأخلاق الأفلاطونية التى تبنّاها الطوسى بدوره أيضاً، وتأثّر بها، أى عودة الأخلاق إلى السياسة، أو على حدّ قول عُبيد: عودة إلى "المذهب المنسوخ".

الكلمات الدليلية: إسبراغينز ونظرية الأزمات، أخلاق ناصرى، أخلاق الأشراف، الأخلاق الأفلاطونية، المذهب المختار، والمذهب المنسوخ.

---

*. باحث فى مركز البحث العلمى بجامعة سوران، كوردستان، العراق.

SadeghKarim65@gmail.com

تاريخ الاستلام: ١٣٩٨/٢/٥ش تاريخ القبول: ١٣٩٨/٥/١٧ش

المقدمة

كتـاب أخلاق ناصـرى[١]، لمؤلِّفه العالِم والسياسـي المعـروف، الخواجة نصير الدين الطوسـي (توفى في: ٦٧٢هش)[٢]، هو عبارة عن صـورة مثالية لمجتمع يقدّم فيه صاحبه، وفـق حكمته العمليّة وأصوله الأخلاقيّة، تعريفاً للإنسـان في ثلاثة محـاور، هي: الفرد والأسـرة والمجتمع. وفي المقابل، نلاحظ رسـالة أخلاق الأشـراف[٣]، للكاتب والأديب الشـاعر الشـهير، عُبيد الزاكاني (توفى حوالى: ٧٧٢هش)[٤]، وهى تصف، وبصورة أدبية مُوحِيَـة، بلاداً قد قُلبت موازينهـا أو انقلبت أعرافها أو اختلّت كليّـة ثوابتها، وتصوّر

١. كتاب في الحكمة العمليّة وأصول الأخلاق، ألّفه الطوسى باللغة الفارسيّة في سنة ٦٣٣هش تقريباً، نزولاً على رغبة حاكم قهستان الإسماعيلى، ناصر الدين عبد الرحيم بن أبي منصور الذى دبّج الطوسى عنـوان كتابه باسمه الصغير، أي: ناصرى. وقد اقتبس في قسـمه الأوّل من كتاب *الطّهارة في الأخلاق* لابن مسكويه. كما أفاد في قسمه الثاني من رسالة *تدابير المنازل* لابن سينا. أمّا قسمه الثالث فقد أفاد فيه من آراء الفارابي المتناثرة في كتبه العديدة. وقد تناول الطوسى في مقالته الأولى من هذا الكتاب: الحكمةَ والشـجاعة والعفة والعدالة؛ وقد قسّـم فيها الحكمة إلى سـبعة أقسـام، هي: الذكاء، وسرعة الفهم، وصفاء الذهن، وسـهولة التعلّم، وحسن التعقّل، والحيطة والتحفّظ، والتذكّر. وقد عالج في مقالته الثانية تدبيرَ المنزل، وفي مقالته الثالثة سياسةَ المدن؛ (للمزيد، ينظر: فرهنگ أدبيات فارسى درى، زهرا خانلرى "كيا": ص٣٨)

٢. هو أحد أكبر مشـاهير علماء إيران وسياسـيّها المعروفين في القرن السـابع للهجرة. له العديد من الكتب باللغتين الفارسـيّة والعربيّة في شـتى العلـوم ومختلف المناحى والنزعات. كما خلف أشـعاراً نظمـت بهاتين اللغتين. وهو المؤسـس للمرصـد الفلكى في مراغة في عهد هولاكـو المغولى. وقد اتّهم بتهمة اختلفت الآراء فيها، ولم يبتّ حتى الآن في صحتها، وهى تحريضه للأخير للاسـتيلاء على بغداد وإسقاط الخلافة العباسيّة من دارها؛ (للمزيد أيضاً، ينظر: المصدر نفسه: ص ٥٠٧-٥٠٩)

٣. رسـالة أخلاقيّة أدبيّة، مزج فيها الزاكاني النثرَ بالشـعر. ودوّنها بأسـلوب أدبي رشيق. ودبّجها من أوّلها إلى آخرها، بنتف من حِكمه ومواعظه. وبسخرية لاذعة، انتقد فيها أخلاق سادة عصره، وسمات أشـراف مجتمعه وسـلوك أعيانه. وتناول فيها الأخلاق الفضيلة والخصال الحميدة، وعالجها في سبعة أبواب، هي: الحكمة، والشجاعة، والعفة، والعدالة، والسخاء، والحِلْم، والحياء، والوفاء؛ (للمزيد أيضاً، ينظر: المصدر نفسه: ص ٣٧)

٤. هـو نظام الدين عُبيد الله الزاكاني، أحد الشـعراء الشـهيرين بهجوهم اللاذع، وبلسـانهم الذرب السـاخر، وواحد من كبار كتّاب القرن الثامن في إيران. وهو أديب ناقد، وشـاعر فكه، عاب فسـاد عصره، وأماط اللثام عنه، بلغة ساخرة مِن جهة، ولسـان عذب من جهة أخرى؛ ولا يمكن بالمرّة أن يوسم أدبه بالهزالة والسفسـطة، إذ لم يعالج قطّ سفاسـف الأمور، وإن اتسـم أدبه أحياناً بالأدب المكشوف، ولكن دون خلاعة أو مجون؛ (للمزيد أيضاً، ينظر: المصدر نفسه: صص٣٣٨-٣٣٩)

بأسلوب شعرىّ ونثرىّ أدبى، مجتمعاً جنونياً، يعيش أجواءً متقلبة جرّاء إشكاليات أزمات سياسية-اجتماعية متغيّرة متحوّلة، تثير الدهشة وتدفع للذهول. وعليه، فهى تبدو فى هذه البانوراما التصويرية الكاريكاتوريّة للأجواء السياسة والاجتماعية، وكأنّها رسالة أخلاقية ضد الأخلاق، ولذا فهى تناهض تلك الأخلاق، وتتنافى معها، وتتجافى عنها؛ ولكن، وبشىء من الدقة والتامّل، والبحث والتحقيق، سيظهر وبشكل سافر، أنّ رسالة أخلاق الأشراف شأنها شأنّ كتاب أخلاق ناصرى، ما هى إلّا رسالة جادّة تطرح نظرية سياسية وفق رؤى اجتماعية. وفى حقيقة الأمر، ما مضامينها ومضامين أخلاق ناصرى إلّا مصاديق عمليّة لجلّ الموضوعات التى طرحها إسبراغنز فى نظريته بمراحلها الأربعة، من مثل: السياسة ونظرياتها، وأسس فهما، والسياسة والغاية والوسيلة، والمنطق الذاتىّ (الداخلىّ) للسياسة فى مقابل المنطق الاجتماعىّ المعاد صياغته، و... ما إلى ذلک من موضوعات نظرية "الأزمات" الإسبراغينزيّة.

سوابق البحث وإشكالياته

وهنا لا بد لنا من وقفة لطرح أسئلة البحث، وفرضياته، وإشكالياته، وسوابقه. فأقول أن الإشكالية الأساس فى هذا البحث، هو كيفية التلفيق أو التوثيق بين النظريات القديمة والحديثة بشأن الأخلاق، والسياسة، والمجتمع. أما سوابق البحث، فعلى حد علمنا، لم نعثر على بحث أو كتاب أو مدونة جمعت بين هذه المحاور الثلاثة: الأخلاق الأفلاطونية، وأخلاق ناصرى، وأخلاق الأشراف وبين نظرية الأزمات لاسبراغنر.

الأسئلة والفرضيات

وهنا أود فى هذه الطلة، وقبل الولوج فى صلب البحث، أن أبدأ بطرح أسئلته وفرضياته وإشكالياته وسوابقه، فأقول: لو افترضنا أن هناک أوجه شبه بين محاور نظرية الأزمات وأخلاق الأشراف، فهل يمكننا أن نعد عبيدا الزاكانى منظرا سياسيا وفق تلک النظرية؟ أم نعده ناقدا سياسيا يستخدم الأدب الساخر وسيلة للنقد فقط؟ ولو افترضنا أنه منظر سياسى فهل قدم حلولا لأزمات عصره العديدة؟ قد افترضنا مسبقا أن الطوسى وابن مسكويه تأثرا بالأخلاق الأفلاطونية وأن عبيدا الزاكانى قد تأثر بهما فى نظريته

الأخلاقيــة، فهل هو بدوره أيضا قد تأثر بالأخــلاق الأفلاطونية؟ وهل كان هذا التأثر بشكل مباشر أم غير مباشر؟

مصطلحات البحث

ولمصطلح النظريات السياسية تفسيرات متعددة مختلفة؛ ولكنّه، استناداً إلى ما قدّمه إســبراغينز من تعريف لها، ولمنظِّريّها، يمكن عدّ الخواجة (الشيخ) نصير الدين الطوسيّ بمثابة فيلسوف سياسيّ يصف مجتمعاً مثاليّاً، فيعرض معالمه، ويتطرق إلى مبانيه. أمّا عُبيد الزاكانى، فهو وفقا لذلک التعريف، بمثابة ناقد سياسيّ لمجتمعه الذى يعيش فيه، ويطرح من خلاله حقائقَه المريرة التى يعايشــها كشــاهد عيان، ويرى أن ســبيل خلاص ذلک المجتمع ونجاته من تلک الســلبيات السياسية والموبقات والهَنَوات الاجتماعية، يكمن كمــا يبدو، فى العودة إلى نفس الفلســفة الأخلاقية –السياســية للخواجة نصير الدين الذى أخذها بدوره –كما مرّ آنفاً – عن الأخلاق الأفلاطونيّة. وعليه، ومن خلال هذا الحلّ، يمكن عدّ الزاكانى كذلک منظّراَ سياسياً أيضاً. نعم! قد طرح الخواجة نصير الدين فلسفته الأخلاقية–السياسية على ضوء رؤيته الفكرية التى استمدها من أفكار أفلاطون وفلســفته الأخلاقيّة؛ وهكذا عبيد الذى يُــرى وهو ينتقد الوضع الأخلاقى لمجتمعه، قد ذهب إلى أنّ خلاص مجتمعه، لا يتحقق إلّا بالعودة إلى نفس تلک الأخلاق الناصرية أو بالأحرى إلى الأخلاق الأفلاطونية، أى عودة الأخلاق إلى السياســة، وذلک من وحى تأثّــره البالغ بكتاب أخلاق ناصــرى؛ وعليه، يمكن القول بأنّ أطروحة رســالة أخلاق الأشراف هى نفس أطروحة أخلاق ناصرى، ولكنّها طرحت فى الرسالة فى قالب جنس أدبىّ بارادوكسىّ ينطوى على مفارقات سياسية وتناقضات اجتماعية. ومن نافلة القول هنــا بــأنّ عُبيداً الزاكانى كان قد تأثر أيضاً فى رســالته هذه بكتــابىّ: تهذيب الأخلاق والطّهــارة فى الأخلاق لابن مســكويه[1] الذى ترک بدوره بصماتــه الواضحة على آراء

١. هو أبو على الخازن أحمد، المعروف بابن مُسكويه (توفى فى: ٤٢١هش)، أحد أكبر العلماء والكتّاب والمؤرخين الشهيرين فى إيران. وقد لقّب بالخازن أيضاً لتوليه مكتبة ابن العميد فى العهد الديلمى. وله فضلاً عن الكتابين السالفين الذكر، كتب عديدة فى الفلسفة والطب والكيمياء وعلوم أخرى، ومن أهمها كتاب *تجارب الأمم* الشهير؛ (للمزيد، ينظر: المصدر السابق: ص٢٨)

الطوسى وفلسفته الأخلاقية –كما ذُكر فى الهامش الأوّل آنفاً– التى أوردها فى كتابه أخلاق ناصرى، وخاصة فى قسمه الأوّل ومقالته الأولى.

ولتحليل ودراسة أخلاق الأشراف وفق نظرية "الأزمات"، نذكر فى البدء الرأى القائل بأنّه: «إذا ما كان لأحد حياة سياسية واعية، فإنه يعدّ بشكل وآخر منظراً سياسياً؛ وذلک لأن الإدراک العام للعالم هو إدراک سياسىّ عام. ومن دون امتلاک نظرية سياسية لا يمكن التمتع بإطار مرجعى لفهم الأحداث السياسية وتحليلها.» (بلوم، ١٣٧٣ش: ٣) كما أنّ النظريات السياسية فى حدّ ذاتها «تجمع بين كونها توصيفية من جانب، ونمطية من جانب آخر. والهدف منها هو سدُّ النواقص التى تلاحظ فى السياسة غالباً، والتى قد تتمخض عنها نتائج كارثية.» (إسبراغينز، ١٣٧٠ش: ٢٦)

وإذا ما أردنا أن نحلّل أخلاق الأشراف على هذا الأساس، فإنّ الجانب "التوصيفى" لدى إسبرانغز ما هو إلّا "المذهب المختار" الذى تناوله عبيد فى رسالته. وهكذا الجانب "النمطى" فى نظريته، فهو ليس سوى "المذهب المنسوخ" عند عُبيد.

ومن الطرق الجيّدة لإدراک النظرية السياسية لكاتبٍ أو منظِّر ما، هو أن نعلم عمّ يبحث المنظّر؟ إذ أنّ: «النظرية السياسية، هى بحث وتتبع لفهم العناصر المكوِّنة لـ "المجتمع الجيّد أو المثالى.» (إسبراغنز، ١٣٧٠ش: ٣٢) وقد بيّن عبيد بدوره، العناصرَ المكوّنة للمجتمع الجيّد، عند حديثه عن "المذهب المنسوخ" وعدّدها؛ وبذلک، فقد عيّن الخصوصيات والمواصفات النمطية لنظريته.

ولكنّ السؤال الذى يطرح نفسه هنا، هو كيف يتيسر طريق معرفة المجتمع الجيّد؟ وللإجابة على هذا الاستفسار، يرى إسبراغنز أنّ «إدراک أى نشاط فكرى لا يمكن من دون إدراک واضح للمشكلات الأساسية التى تواجهه وتواجه أهدافه التوعوية والحلول والقضايا التى يقدّمها.» (المصدر نفسه: ٣٢) أمّا عُبيد فإنّ المشاكل الأساسية التى يراها فى المجتمع، فقد بلورها فى نفس التوصيف الذى قدّمه عن "المذهب المختار".

ويذهب إسبراغنز إلى أنّ «النظريات السياسية فى العالم الحقيقى ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالقضايا الإنسانية المهمة. وتبدأ النظريات السياسية عملها ونشاطها الفعّال حين تظهر فى المجتمع مواطن الضياع والحيرة، وتعلو معالم المظالم والأزمات التى يسعى

البشر، وبيأس وقنوط، لحلّها والتغلّب عليها.» (نفس المصدر : ٤٢) وعليه، فهو يرى أن المنظّر السياسى لا ينبغى له أن يصل من النظرية إلى الأزمة، بل على العكس من ذلك، عليه أن يصل من الأزمة إلى النظرية؛ إذ عليه، ومن خلال المنطق الذاتى والداخلى، أن يتعرّف على أزمات المجتمع، وأن يصفها ويبحث عن جذورها، ثمّ يقدّم الحلّ أو الحلول لها.

وعلى حدّ قوله: فـ «على ضوء هذا المنهج، وعلى أساس المنطق الذاتى، تبدأ دراسة النظرية من الموضع الذى بدأ منه المنظّر، لا من النتيجة ولا من الأسئلة المجرّدة، بل تبدأ من الشـعور والإحساس البيّن بالتخبّط والحيرة التى دفعت المنظِّر فى البدء إلى التفكير والتمعّن. كما أنّ الإجابة على الأسـئلة الأولية وتقـديم طرق الحل، يطرحان بدورهما أسئلة جديدة لابُدّ من تتبعها والإجابة عنها الواحدة تلو الأخرى. وهكذا فإنّ الإجابة على هذه الأسـئلة، تطرح بدورها مسـائل أخرى، وعلى مستويات أُخَر؛ ويستمر هذا السـياق حتى المرحلة التى يتوصل فيها المنظّر إلى استنتاج أيقونىّ رمزىّ مثالىّ لنظرته بشكل عام.» (نفس المصدر : ٤٢) وعلى هذا الأساس، نلاحظ أن عبيداً أيضاً قد التزم فى أخلاق الأشراف بهذا المنهج العملى بشكل كامل، إذ تعرّف جيداً على أزمات مجتمعه، ووصفها فى "المذهب المختار"؛ ثم نراه بعد ذلك يعمد إلى تتبع الجذور وتقديم الحلول.

وهنا لابُدّ من الاستفسـار عن أنّه: ما الهدف الأسـاس من هذا العمل؟ وهنا ينبغى القول بأنّ الهدف الرئيس للمنظّرين هو تقديم الحلول للمشـاكل. وبالطبع فإنّ مشـاكل الحياة السياسـية، لا تقتصر على المعضلات الفكرية الإنسـانية فقط، بل تشمل كذلك الأزمـات القائمة أيضاً، والتى هى فى الحقيقة نقطة بداية انطلاق عمل المنظّر. ويبدو أن جميع المنظرين السياسيين تقريباً، قد بدأوا نشاطهم من الوهلة الأولى التى شاهدوا فيها الفوضى وهى تدبّ فى الحياة السياسـية والاجتماعيـة؛ إذ أنّ معظم المنظرين قد ألّفوا كتبهم التنظيرية، حينما شـعروا، وبشـكل جادّ ومتزايـد، أنّ مجتمعاتهم مبتلاة بأزمات حادّة. ولذا، بادروا إلى حصرها، وإلى تقديم حلولهم لها. وها هو عُبيد وقد حدّد بدوره أزمات مجتمعه فى عصره، و قام بتوصيفها؛ ولكنه قد قسّـمها إلى أزمات محدودة تشـكّل جسم الهرم وقاعدته، إذا ما أردنا وصفها بشكل هرمى، إلّا أنّ هناك أزمة كبيرة عملاقة

تعتلــى قمــة الهرم وتتحكم بالباقى وتهيمن عليه، وهو ما ســنتطرق إليــه فيما بعد؛ أمّا أزمات عصر عبيد، فهى وبشكل مختصر، كالتالى:

أزمة الاقتصاد والفقر

وهنــا نعتمد أيضاً بعــض آراء المؤرخين، القدامى منهــم والمعاصرين الذين تحدثوا عن العصر الذى عاش فيه عبيد الزاكانى، فنرى من يذهب إلى أنّ: «فى مجال الاقتصاد والشــؤون الماليــة، لم يكن لهجمات المغــول المتتالية على بلاد إيران من نتائج ســوى الدمــار والخــراب، وانخفاض عدد الســكان، وانهيار الزراعــة، وزوال القوى العاملة والمنتجة فى المجتمــع، وتدهور التجّارة، وانهيار المجالات المالية والقنوات الاقتصادية. ولم يكن المغول الذين لم يكونوا سوى بدو رحّل يهتمون بشىء سوى بمواشيهم ودوابّهم كى يوســعوا من اقتصادهم القائم على تربية المواشــى. وقد اســتولوا خلال هجماتهم الأولى على كلّ المراعى وحظائر الماشية، ونهبوا كلّ مواشيها، وانبروا لتدمير الأراضى الخاضعة للزراعة.» (بطروشفسكى، ١٩٨٧م: ب)

وقد كان القضاء على الأراضــى الزراعية، وفرض الضرائب، ونهب الأهالى، وغير ذلک من التعســفات، عاملاً كبيراً فى ظهور الفقر. ولا شــک فى أنّ انتشار الفقر، هو من أهم العوامل المساعدة فى تردّى الثقافة وانحطاط الحضارة. ولا ريب أيضاً فى أنّ تبعات الترديات الثقافية والحضارية، هــى الفوضى والانحطاط الأخلاقى؛ وقد كانت حصيلة هجوم المغول، هى الفاقة والعوز الذى استتبعه التدنّى فى الأخلاق.

الأزمة الثقافية

وقد غدت سيطرة القبائل البدويّة الرحّل على ساكنىّ المدن وقاطنيها، وهكذا اختلاف نمط حياتهم عن الحياة المدنيّة، موضعَ تحدٍ بين القيم الثقافية والأخلاقية. وحيث أنّ زمام الســلطة العليا كان بيد المغول، فإنّ ذلک ســيكون مدعاة كاشفة ودلالة جيّدة لكى نعى وندرک جيداً أســباب وعلل تبدّل وتغيّر أخلاق أشراف وأعيان ورجالات عصر عبيد، واختلاف قيمهم و قوانينهم عن قيم ومبادئ أسلافهم. وعلى سبيل المثال، فعندما حلّت شريعة (الياسا المغوليّة) محلّ المعايير الأخلاقية والتشريعات الإسلامية – الإيرانية، فقد

حل نوع من الضرائب، حسب الطريقة المغولية، محل الزكاة فى الإسلام. وقد فُرضت هذه الضرائب أو بالأحرى هذه الأتاوات حتى على الدخول المتأتّية من أعمال الدعارة؛ إذ «كانت الضرائب التى فرضها المغول لأول مرة، والتى كانت تسـمى (تمَغا)، تفرض على أنواع التجارة وأقسامها، وعلى الصناعات فى المدن، بل وحتى على الدّعارة. وقد كانت قد حلّت محل الزكاة الإسـلامية، وهى بنسـبة ٢/٥ بالمائة.» (المصدر نفسه: ٦٢) وهذا يعنى أن الدعارة مشـروعة ومشـرّعة، وأنّ بيوت الدعارة أماكن قانونية، والنتيجة هى انتفاع رجال الدولة وأشرافها ومسؤوليها من العائدات المتأتية من الدعارة؛ وهى نفس الملاحظة التى تناولها عبيد فى "باب العفة"، وهو يصف وجهاء عصره وأشـرافه بأسلوب ساخر ولاذع مرير، ويدعوهم بالقوّادين العديمىّ المرؤة والرجولة الإنسانية (ينظر: عبيد، ١٩٩١: ٩٣)؛ وهو ما يمكن تسـمّيته، على حدّ قول حافظ الشيرازى الذى اكتناه الهمز واللمـز، بـ "وجوب أداء فرمانات أصحاب الفرامـين" (ينظر: حافظ، ١٩٨٨، ٩٥)، مما يعنى الطعن فى جواز منح الرخصة القانونية لممارسـة الدعارة والسـماح لها فى شريعة غابة هؤلاء اللاإنسانيين.

كما أن دفع الضرائب فى بلد إسـلامى على شكل مشـروبات كحوليّة، هو أيضاً من التحديـات الحضاريّة والثقافية الـتى واجهت مجتمع عبيـد؛ إذ «أنّ مصطلح العلف أو العلوفـة كان عبارة عن مجموعة من الضرائب العينيّة التى كانت تدفعها منطقة ما لتأمين طعـام الطبقات العسـكرية والجيش، وتوفير علف مواشـيهم. وكانت هـذه الضرائب، وحسـب ما أدرج فى المـوارد، تتألف من: الغلة، والتبن، والأبقـار، والأغنام، والطيور، وهكذا المشـروبات الكحوليّة، وأحياناً دفع النقود المسكوكة.» (بطروشفسكى، ١٩٨٧م: ٦٣)

ومـن التحديّـات الثقافية التى واجهها مجتمع عُبيد، هى أنّه «وفقاً لشـريعة الياسـا التى وضعها جنكيزخان، فإنّ السـلطان حينما كان يشـتهى امـرأة، حتى ولو كانت فى عصمـة رجل آخر، فقـد كان يجبر الزوج علـى طلاقها، ويحتّم إرسـالها إلى حرمه.» (راونـدى، ١٩٩٠: ٧/٣٥٩) وعليه، فمـن الطبيعى أن تتغيّر رؤيـة عبيد لحميّة الناس وشـجاعتهم وعفتهم فى عصره بعامة، وأشرافه وأعيانه ووجهاء رجالاته بخاصة؛ ففضلاً

عن الاختلافات فى القيم، فإنّ أزمات من مثل أزمة الفقر والفاقة والعوز وما إلى ذلک، ستترتب عليها، شئنا أو أبينا، أزمات أخلاقية وثقافية. وما انتشار السرقة والكذب والخيانة والرياء والقتل والنهب وغيرها إلّا نتيجة حتمية لتلک الأزمات الاجتماعية والسياسية التى كانت مدعاة لتغيّر تعريف عبيد لمبادىء الصدق والوفاء والحياء والرحمة والشفقة التى يرتضيها لأنفسهم أشراف عصره. (ينظر: عبيد، ١٩٩٥: ١٨٥)

أزمة ضعف الحكومة المركزية والأمن

قد كانت إيران آنذاک، مبتلاة بضعف الحكومة المركزية، وكانت الاضطرابات والفوضى تعم أنحاءها، مما أدى إلى نشوء ووقوع الكثير من الحروب والنزاعات والصراعات على اعتلاء سدّة الحكم. وقد كانت هذه الحروب المتتالية مدعاة لتذمّر الناس إلى حد كبير جراء ويلاتها وما يلاقونه منها من أذى وعنت شديدين. وقد كان خلال هذه الفترة يتعاقب عليه أشخاص عديدون. وهاهم الإيلخانيون وهم يعتلون سدّة الحكم لمدد قصيرة للغاية، فقد كانوا إمّا يقتَلون، وإمّا يطردون؛ ولذلک كان الحكام المحليون قد اكتسبوا جراء ذلک سلطة مستقلة لأنفسهم، وبدورهم كان بعضهم يهاجم بعضهم الآخر. و«يعتبر أبوسعيد، آخر إيلخان كبير من هذه الأسرة. وقد انهارت أسرة الإيلخانيين بسرعة بعد موته المفاجىء، وأصبح منصب الإيلخانية موضع نزاع وصراع بين عدد من الأمراء العديمى الكفاءة. وانقسمت الممالک الإيلخانية تدريجياً إلى أقسام منفصلة، فهيّأوا بذلک الأرضية المناسبة لاستيلاء الأمير تيمور الغوركانى الذى شاء القدر أن يولد فى نفس عام وفاة أبى سعيد. فتمت الإطاحة بحكمهم خلال يومين فقط على يد هذا الأمير القهار» (اقبال آشتيانى، ١٩٦٨: ٣٤٩)؛ إذ كانت الحروب والصراعات قائمة فى هذا العهد بين الإقطاعيين والخانات (الحكّام) المحليين. وهاهو حافظ الشيرازى، وهو يذكر فى أحد أبياته، تلک الاضطرابات فى ذلک العهد، ويتحدث عن شرورها، فيقول: «ماهذه الضجة التى أراها تحيط بالقمر وفلكه الدوار؛ فها أناذا أرى الآفاق كلّها وقد اكتظت بالفتن والشرور» (ينظر أيضاً: راوندى، ٢٠٠٠: ٨/٦٠٦)؛ إذ أنّه، وبعد هجوم المغول، وخاصة فى أواخر عهد الإيلخانيين، زال الأمن والثبات

السياسـي والاجتماعی من إيران. وكان كلّ شخص يمتلک سلطة وجيشاً يتسلط على رقاب الناس، ولم يكن يتورع عن القتل والنهب. (المصدر نفسه: ۳/۳۱٤)

لقد كان عهد عبيد عهداً لم يكن فيه حضور للحكم المركزی، إذ كان فی غاية الضعف مـا أدى إلى النزاعات بين الحكام المحليين، والحروب الإقطاعية، والمشـاكل المتمخضة عن انعدام الأمن، والحروب والتبعات الحاصلة بسببها. وما كثرة النصوص التی أوردها عبيد عن الحروب وويلاتها، وقد اكتظت بمفاهيم عديدة عن الشجاعة والحكمة والرحمة والشـفقة والعدالة وغير ذلک؛ إلّا إشـارات ودلالات واضحة عن نفس هذه الأزمات الآنفة الذكر.

أزمة الانقلاب والانزياح والانفلات

وهنـا! هذه الأزمة هی بيت القصيد لدى عبيد، إنّهـا الأزمة الكبرى التی تبتلع بقية الأزمات فی جوفها، ثم تولدها فی صورة حيّات وعقارب وتقذفها فی داخل المجتمع. فهو يطرح كل الأزمات تحت عنوان أزمة واحدة، وهی أزمة الانقلاب والانزياح والانفلات والانعكاس أو بعبارة أخرى الانقلاب السـلبی ذو المردود السـلبی؛ فالمحور الرئيس فی أزمة المجتمع فی أخلاق الأشـراف، هو الانقلاب والانتقال والتقهقر. والأزمة الرئيسـة مـن هذا المنظار، هی أزمة حلول الأراذل محل الأشـراف (الوجهاء، النبلاء)، أی أزمة انزياح الطبقات. وبما أن الطبقات قد تحرّكت وانزاحت، فقد تغيّرت معاييرها الأخلاقية والسياسـية أيضاً، أو انقلبت بعبارة أخرى. والأزمة التی رآها عبيد هی فی الحقيقة، كما تبدو، حصيلة الأزمات التی سـبقت الإشارة إليها، والعوامل السابقة هی التی أدت إلى حدوث مثل هذه الأزمة؛ فی حين أنّ عبيداً يطرح أزمة الانقلاب أو السقلبة (الشقلبة فی الدارج المصری) باعتبارها أصل الأزمات ومصدرها.

ومن خلال مراجعة أخلاق الأشـراف (ينظر: عبيـد، ۱۳۷٤ش: ۷۹، ۹۹، ۱۲٥و...) يظهر وبكل وضوح أنّ عبيداً قد طرح، ووفق نظرية إسبريغانيز، كلّ أزمات مجتمعه.

أمّا المرحلة الأخيرة، وهی المرحلة الرابعة التی طرحها إسـبريغانيز -كما مرّ آنفاً- فتتبلـور فی تتبع الجذور وتقديم الحلـول؛ وذلک على ضوء المنطق الذاتی الذی يتوصل

المنظِّر من خلاله، وبعد عبوره من المراحل الثلاث، إلى ذلک الاستنتاج الرمزى لنظرته بشكل عام؛ إذ أنّ الهدف الأساس للمنظرين هو الإتيان بالحلول للمشاكل والمعضلات بعد التعرّف على الأزمات. (ينظر: إسبريغانيز، ١٩٩١، ٤٢)

وبناء على ذلک، فإن القضية الأولى، وهى تحديد مشكلة المجتمع، تم التعرّف عليها فى أخلاق الأشراف، وهى أزمة الانتقال (الانزياح) والانقلاب، والتى كانت نتيجتها انعدام الأخلاق لدى الأشراف (النبلاء) و مسؤولى البلاد؛ إذ «بعد أن يتم التعرّف على المشكلة كما ينبغى، لا يمكن للمنظّر أن يهدأ له بال، بل عليه أن يدرس وبشكل دقيق أسباب فوضى الأوضاع السياسية التى شاهدها. وحقاً أنّ الكشف عن الأسباب والموجِبات يعد أمراً فى غاية الصعوبة. وما النماذج الفكرية لبعض المنظرين السياسيين إلّا وهى السعى لبلوغ هذا الهدف.» (المصدر نفسه: ٤٣) أمّا عبيد فهو يرى أنّ السبب الأساس يكمن فى تولى الأشخاص غير الكفوئين زمامَ الأمور؛ وهى بشكل وآخر، نفس الفرضية الكبرى التى انتهت إلى مثل هذه الأطروحة العُبيدية فى كتاب تاريخ جهانكشا للجوينى (ينظر: الجوينى، ٦-٥/١)، والتى كان لها أيضاً الكثير من المصاديق فى أشعار حافظ الشيرازى. (ينظر: حافظ، ١٩٨٨: ١٨٢، ١٣٥ و...)

وفى هذه المرحلة يرى إسبراغينز أنّ «فى الخطوة التالية، يصوّر المنظّر مجتمعاً خضعت فيه المشكلة أو المعضلة السياسية بأسلوب مؤثر للتحليل، وتم التعامل معها. فهو يوظّف عادة فى هذه المرحلة أخيلته، ويسعى لأن يرسم صورة نظام سياسى لاوجود له فى عصره.» (إسبراغينز، ١٣٧٠: ٤٣) وهذا هو المجتمع الذى لا وجود له أو هو المجتمع المصطلح عليه بأنّه مثالى، والذى تم تصويره فى أخلاق الأشراف فى "المذهب المنسوخ". (راجع: عبيد، ١٩٩٥: ٦١، ٧٣، ٩٣، ١٢٣، و...)

وفى نهاية المطاف، تأتى مرحلة تقديم الحلول «فالمنظّر يقدّم على الأرجح المقترحات العملية بعد التعرّف على إخفاقات النظام السياسى، وبعد تحديد أسباب الإخفاقات، ورسم صورة النظام السياسى الذى تم إحياؤه؛ وبالطبع فإنّه يقدّم توصيات للتنفيذ السياسى الذى يحل ويحسم من وجهة نظره المشكلة المطروحة على أفضل وجه. وقد يقدّم المنظّر بعض التوصيات بشكل صريح وواضح. وهناک أيضاً حالات لا تبدو فيها

التوصيات واضحة ومنظّمة.» (إسبراغينز، ١٣٧٠: ٤٤)

أمّا عُبيد الزاكانى فإنّه لا يقدّم فى أخلاق الأشراف بشكل مباشر حلاً ونظرية سياسية خاصة، ولكنه يعتبر بشكل غير مباشر، ومن خلال السخريّة والتهكّم من أزمة عصره، أنّ الحل فى العودة إلى "المذهب المنسوخ".

وبناء على ذلک، فإن ترتيب هذه المراحل فى نظرية "الأزمات"، هى على الشاكلة التالية حتى وإن لم يراع هذا النظام فى مرحلة تقديم النظرية السياسية : ١) مشاهدة الفوضى وانعدام النظام ٢) تحديد الأسباب ٣) تقديم الحل. (ينظر: المصدر نفسه: ٤٤)

وعليه، فإنّ النظرية السياسية فى أخلاق الأشراف، تطرح على النحو التالى : ١) "المذهب المختار" ٢) الانقلاب والانعكاس والانزياح السلبى (كما يسمّيها حافظ الشيرازى بـ "سقلبة العصر") (حافظ، ١٩٨٧: ٦٩) ٣) العودة إلى "المذهب المنسوخ".

ويشبّه إسبراغينز المرحلةَ الرابعة من مسار التنظير، أى تصوير المجتمع الذى تم إحياؤه بـ "الجسم الطافى"، وهى تنمو مرحلةً بعد أخرى بشكل ديالكتيكى، وذلک بمشاهدة الفوضى وتحديد الأسباب. (اسبراغينز، ١٣٧٠ش: ٤٦)

ورغم أنّ هذا الجزء الرابع قد طرح فى "المذهب المنسوخ"، ولكنّه ليس منبثقاً من ذهن عبيد، ولا وليد فكره؛ وإنّما هذا الجزء الرابع الذى يقدم صورة مثالية عن المجتمع ليس هو إلّا تلک المكوّنات التى جاءت فى كتاب أخلاق ناصرى فى مقالاته الثلاث (ينظر: خواجه نصير، ٢٠٠٦: ٤٧، ٢٠٥، ٢٢٨)، وفى كتاب تهذيب الأخلاق فى مقالاته الست. (ينظر: ابن مسكويه، ٢٠٠٢م: ٥٣، ٨٥، ١٢٤، ١٥٣، ١٨١، ٢١٧)

وفى الحقيقة، يمكن القول بأنّ أخلاق ناصرى و تهذيب الأخلاق يمثلان من وجهة نظر إسبراغنز نظرية فلسفية فى باب الأخلاق السياسية والمجتمع المثالى، أمّا أخلاق الأشراف فهو تحليل سياسى- اجتماعى للوقائع والحقائق الاجتماعية التى كان يعيشها عبيد ويعايشها؛ وأنّ الجزء الرابع من تنظيره ما هو إلّا عودة إلى نظريات هذين الفيلسوفين السياسيين، ابن مسكويه والطوسى؛ الفيلسوفين اللذين تتماثل جذور فكرهما ونظرتهما الأخلاقية والسياسية مع فلسفة أفلاطون الأخلاقية. وفى نهاية المطاف، يمكن عدّ الجزء الرابع من تنظير عبيد عودةً غير مباشرة إلى فلسفة أفلاطون الأخلاقية.

آراء أفلاطون

يـرى أفلاطون أن قيادة المجتمع يجب أن تكون بيد مَن يعرفون الأخلاق ويتصرّفون على أساسـها، إذ أنّ «سـفينة المجتمع بحاجة إلى قبطان صامد ثابت الأقدام يقودها. ومثل هذا القبطان يجب أن يكون شـخصاً يعرف الوجهة الصحيحة، ويكون مستعداً كي يعمل بوعى على أساس تلك المعرفة، وأن يكون قد تأسس خلال السنوات التى كانت فيها السلطة الأثينيّة فى طريقها إلى الأفول.» (كابلستن، ١٩٩٦: ١/١٥٦)

كما أنّ السياسـة والأخلاق مترابطتان من وجهة نظـر أفلاطون؛ وقد أحدثت هذه الآراء الـتى ترى القيود الأخلاقية والاجتماعية متماثلة، هوّة كبيرة بينه وبين أصحاب الآراء الذين اكتسـبوا فيما بعد النفوذ والغلبة، ولهم الكلمة العليا فى السـلطة. (فاستر، ٢٠٠٥: ١/٧٠) وهكذا العدالة، فهى ليست فى المرحلة الأخيرة سوى أن يحكمَ الإنسانُ الشـريف الإنسانَ الوضيع، وتكون حصته من نعم الحياة أكثر من حصة الإنسان الأدنى منه. (المصدر نفسـه: ١/٦١) أمّا عبيد، فما يصوّره متأثراً بهذا الرأى، هو أنّ الإنسـان الوضيع، هو الذى يحكم الآن فى عصره الإنسانَ الشريف، وحصته هى الأكبر.

ولكن نظرية أفلاطون، لا تتضمن فحسب هذه الفكرة التى ترى أنّ فرض القيود على دوافع البشر الطبيعية ضرورى من أجل الارتفاع بعلوّه الحقيقى وسموّه الواقعى؛ بل إنّها تشـتمل على هذه الملاحظة أيضاً، وهى أن هذا القيد يتماثل والقيد الذى يفرض على الإنسـان على أساس مقتضيات المجتمع. ورأى أفلاطون، هو أننا وباختصار، إذا أردنا أن ننال الفضيلة الإنسانية الكاملة، أى إن أردنا أن نوصِل إمكانياتنا و مواهبنا الدفينة باعتبارنا كائنات بشرية إلى ذروة الكمال الذى هو الهدف الغائى لطبيعة افتقار الإنسان للمواهـب، ففـى تلك الحالة علينـا أن نطوّعها كلها للمقـرّرات والضوابط التى عيّنها القانون لإرشاد رعايا البلد. ولكن أىّ قانون؟ يجيب أفلاطون بأنه القانون الذى يربطنا نحن وأعضاء الأسـرة الآخرين ببعضنا البعض فى مجتمع سياسى (المصدر نفسه: ١/٦٧، بتصرف)؛ فـ «فى المدينـة الأفلاطونية، هناك فروق بين النجارين والأطباء والفلاحين. وهـذه الفروق ناجمة عن الإجـراءات والأعمال التى يقوم بها أفـراد كل طبقة. ولكنّ أفراد الطبقة العليا يجب أن يحكموا أفراد الطبقة السفلى. ومن وجهة نظر أفلاطون، فإنّ

الدولة التى يوكل فيها منصب الحكم إلى أفضل أشخاص البلد، هى وحدها التى يمكنها أن تدعى أنها أدت فلسفتها الوجودية باعتبارها حكومة. وبذلک فإنّ فكرة أفلاطون، وهى أن الشرط اللازم والكافى لتولى منصب الحكم هو التفوق فى التمتع بالفضيلة؛ تأخذ مكانها فى ساحة التاريخ. ورغم أن أهالى مدينة أفلاطون البدائية يختلفون من الناحية الجسمية والعقلية، ولكنّهم على حد سواء من حيث المكانة الاجتماعية. إلّا أنّ مبدأ "عدم التساوى" هو الذى يحكم فى مدينة أفلاطون الكاملة هذه، بمعنى أن مكانة المواطنين ومركزهم السياسى يختلفان. وهذا الفرق ناجم عن تفوق الفضيلة فى الطبقات العليا.» (المصدر نفسه: ١٢٤-١/١٢٣)

ولكنّ هذه القضية على العكس من ذلک فى أخلاق الأشراف؛ ففى المجتمع الذى صوّره عبيد، ينهار هذا الشرط اللازم والكافى. فقد تحوّلت فضيلة الأشراف (النبلاء) إلى رذيلة، لأن الأراذل حلّوا محل الأشراف. وأهل الفضيلة أصبحوا من الطبقة السفلى، وأهل الرذيلة احتلّوا الطبقة العليا؛ وهاهو أفلاطون وهو يرى أنّ «تفويض مناصب البلد الحساسة والهامة إلى رجل ينتمى إلى مستويات وطبقات دنيا، ولم تجهزه الطبيعة لتولى المناصب الأكبر فى المجتمع، فإنّه لا يؤدى إلى نتائج مشؤومة ووخيمة للحكومة وحسب، بل إنّه يزلزل ويزعزع رفاهية ذلک الإنسان الوضيع نفسه وسعادته. فهو يرى أن مثل هؤلاء الأشخاص الذين خلقوا بحكم الطبيعة للخدمة فى طبقات المجتمع السفلى، لا يمكنهم أن يدركوا تلک السعادة والرفاهية الاجتماعية التى خلقوا للعثور عليها إلّا إذا كان زمام قيادتهم بيد حكام عقلاء يتمتعون بالعقل والحكمة السياسية، وتتم إدارتهم بأوامرهم وبما يرونه فى صالحهم. فكما لاحظنا فى منظومة أفلاطون الفلسفية، فإنّ تينک الصفتين اللازمتين للحكام (الشجاعة المدنية والحكمة السياسية) لم تمنحا لأفراد الطبقة السفلى.» (المصدر نفسه: ١/١٢٥) وهذه الأزمة هى نفس الأزمة التى طرحت فى أخلاق الأشراف، والمتمثلة فى أنّ زمام الأمور قد أصبحت بيد أشخاص غير كفوئين. وفى الحقيقة، يرى عبيد أنّ الحكم ليس بيد الأشخاص الطيبين الصالحين، بل أصبح بيد الأشخاص السيئين. وأنّ الأناس الطيّبين الصلحاء الذين هم فى الحقيقة الأشراف الحقيقيون، قد نُبذوا جانباً، وحلّ محلهم الأشخاص السيئون غير الكفوئين

أو الأشـراف المزيّفون. ومن وجهة نظر أفلاطون فإن الحكم يجب أن يكون بيد الأناس الطيبين والأناس الطيبون هم طبقة الأشراف الحقيقيين أنفسهم.

«وعلـى هذا، أليس هذا النوع من الحكم حكمَ الأشـراف؟ إن كان المصداق كلمة طيبة فلا يجب التخوف من لفظ تلك الكلمة؛ فالكلمات هى بالنسـبة إلى العقلاء بمنزلة مكوّنات ليسـت لها قيمـة خاصة؛ والحمقى واللاعبون السياسـيون هم وحدهم الذين يأخذون بهذه الكلمات بدلاً من المكوِّنات القيّمة والمسكوكات المتداولة. ونحن نريد أن يحكمنا أشرف الناس، وحكومة الأشراف أو الأرستقراطيين هى حكومة أشرف الناس نفسها؛ كما يقول (كارلايل): ألسنا كلنا نتمنى من صميم القلب أن يحكمنا أشرف الناس؟ ولكن كلمة الأرستقراطية تذكّرنا بأشراف العوائل والنجباء كابراً عن كابر؛ ويجب القول إنّ الأرستقراطية الأفلاطونية ليست من هذا النوع، والأفضل أن نسميها: الأرستقراطية الديمقراطية؛ فبدلاً من أن ينتخبوهم من بين مرشّحى الأحزاب الأقل سوءاً، فإن بإمكان كل شـخص أن يترشح لوحده للحكم، ويسـاوى الآخرين فى تولى أمور الجماهير عن طريق تربية نفسه. وفى هذه الحالة، يجب أن تزول الديمقراطية، وأن يحلّ محلها حكم أعقل الناس وأفضلهم.» (ديورانت، ١٣٩٠ش: ٣٣)

وأمـا فى باب الأخلاق، فإن أفلاطـون يرى كما يرى سـقراط: «أن العمل الصالح شرطُ العلم بالصلاح، وإذا ما عرف الناس الخير، فإنّهم سوف لايميلون إلى الشر بطبيعة الحـال. وعلى هذا، فإنّ حسـن الأخـلاق، أى الفضيلة، هو نتيجة العلم والسـعى من أجـل التقرب من عالم الملكوت، أى تعريف نفس الإنسـان وتعويدها على المُثُل العليا والحقائق السامية، والتشـبه بذات البارىء فى الصفات والكمالات. ولكلٍّ من جوانب الإنسـان الثلاثة، فضيلة: ففضيلة الرأس (الجانـب العقلى) هى الحكمة، وفضيلة القلب (الهمة والإرادة) هى الشـجاعة، وفضيلة البطن (القوة الشهوانية) هى الاجتنابُ والتقى والعفـة. وحينمـا ننظر إلى هذه الفضائل بمجموعها، فإنّها تصبـح العدالة التى بمجرّد أن توجد فى إنسان ما، فإنها تثمر الرضا والسعادة.» (فروغى، ٢٠٠٧: ٣٦)

وعندما يتحدث عبيد عن "المذهب المختار" فإنّه يبيّن فى الحقيقة أن أشراف "المذهب المختـار" لا علم لهم بالخير، لأنّ نظرياتهم هـى نظريات تدلّ على عدم معرفتهم بالخير

والصلاح؛ فأشراف عصر عبيد لا لهم علم بالخير، ولا هم يعملون به.

ويرى أفلاطون «أنّ الحكمة العديمة من السياسة ناقصة، والسياسة المفرغة من الحكمة باطلة، وأنّ السياسة والأخلاق من مصدر واحد، وأنّهما كلاهما ضروريان لسعادة البشر. وأنّ أفضل الحكومات، هي تلك التي يحكم فيها أفضل الناس، ويكون الحاكم حكيماً أو يصبح الحكيم حاكماً. وكما أنّ الإنسان له ثلاثة أجزاء، فإنّ الجماعة تنقسم إلى ثلاث طبقات: الأولى، أولياء الأمور، وهم القوة العاقلة، ولهم حكم الرأس في الجماعة؛ والثانية، الجيش والعساكر الذين يتولون مهمّة المحافظة والحراسة، وهم القوة الغضبية، وبمنزلة الصدر؛ والثالثة، الحرفيون من أرباب الصناعة والزراعة، والذين هم الوسيلة لسدّ الاحتياجات المادية، وهم بمنزلة البطن. وكلّ هذه الطبقات، عليها أن تعمل للمجموع، وأن تكون تحت إشراف الحكومة وإدارتها، والتي هي مظهر الجماعة ورمزها.» (المصدر نفسه، ٢٠٠٧م: ٣٧)

وعلى حدّ رأي أفلاطون، فإنّ السياسة تنفّذ بشكل صحيح، وتضمن سعادة المجتمع، عندما ترتبط بالأخلاق؛ وإلّا فإنّ المجتمع سيتجه نحو الفساد والهلاك. وهذه الأخلاق تحددها وتعيّنها تلك الطبقة الفاضلة، وذلك بواسطة الفضيلة التي تتمتع بها؛ ففضيلتها تستوجب أن يلتزموا بها أيضاً. وعلى هذا فإن المراد من الأشراف نخبةُ المجتمع، ويجب أن يمسكوا بزمام الأمور السياسية في البلد. وتعتبر الأشرافية (الأرستقراطية) التجسمَ والتبلور الحقيقي للأخلاق، وذلك استناداً إلى المبدأ الأفلاطوني المتمثل في أنّ السياسة يجب أن تلازم الأخلاق وترافقها دوماً.

ومن وجهة النظر هذه، يترادف الأشراف مع مفهوم الكفاءة واللياقة، وعملهم الرئيس هو السياسة. وبناء على ذلك، فإنّ الأشرافية ترتبط بالأخلاق من جهة، وبالسياسة من جهة أخرى. وعلى هذا الأساس، فإنّ عبيداً يصوّر من خلال وصف أخلاق أشراف عصره، أوضاعَ الأخلاق في عصره من جهة، والأوضاع السياسية فيه من جهة أخرى. وهاهو عبيد، ومن خلال كشفه وإماطته للثام عن الأساليب الملتوية من سلوك نخبة مجتمعه بطريقته الساخرة والمريرة؛ وكأنّه يقول إنّ المجتمع الذي تكون نخبته على هذه الشاكلة، فما على الآخر إلّا أن يعي المفصّل من هذا الحديث المجمَل.

ويتبنـــى عبيـــد مثل أى مفكّر كان يعيش فى العصر الذى ســبق عصر التنوير فى هذا العالم الواســع، نفس تلك التعريفات الكلاسيكية اليونانية والأفلاطونية، ويقول بصحة المبدأ القاضى بأنّ الأخلاق يجب أن ترتبط بالسياســة، ويجب أن يكون السياسيون أكثر الناس التزاماً واهتماماً بالأخلاق حيث إنهم انبثقوا من مجتمع الأرستقراطيين الفاضل.

ولكن عبيداً يتألم من أن هناك تغيرات قد حدثت فى مجتمعه، وذلك بسبب حوادث الدهــر، فخلت الديــار من الكبار، و ليس هناك من أشــراف حقيقيين، وأنّهم قد قضى عليهــم، وقد هُجــرت أخلاقهم، و تركت أعرافهم؛ والأشــخاص الذيــن يدعون اليوم الأشــرافية (الأرستقراطية)، وقد شغلوا المناصب التى تنتهى بهم ليمسكوا بزمام الأمور السياســية، لا يعرفون مفهوم الأشــرافية، ولا يعلمون المكانة التى تبوّؤوها، ولا يعرفون شــيئاً عن أصولها وأســلوبها، ولكنّهم وللأسف يمســكون بزمام الأمور فى نفس الوقت؛ وبعبارة أخرى، فقد جاوز الســيلُ الربى، وقع الســيف فى يــد زنجى ثمل –كما يقال– و ســتكون حالة المجتمع الذى يكون أشــرافه هكذا، نســيانَ الأخلاق وانفصالها عن السياسة، ونتيجة ذلك هو الدمار والفساد.

ورســالة أخلاق الأشراف لعبيد هى رواية عن اضمحلال الأخلاق فى مجتمعه؛ ذلك المجتمــع الذى أضحت كل قيمه الأساســية تناقض والقيم الحقّــة؛ ذلك المجتمع الذى تأزمت أوضاعه كليّة، فنفذت الأزمات فى ســداه ولحمته، واستحوذت تبعاتها على كل شىء. ومن أهم تبعاتها، هو التقهقر للوراء، وانقلابُ كلّ أمور المجتمع رأساً على عقب، وأصبح أعلاه أســفله وأســفله أعلاه. وقد اســتقطب كلّ شــىء و منح كلّ شىء لأناس جاهلين أثر غفلة من الزمان، واســتدرج المجتمع كلّه نحو الفســاد بحكم القول الشهير: الناس على دين ملوكهم.

والمحــور الرئيس للأزمــة فى عصر عبيد، هو الانقلاب والانزيــاح والتقهقر. وبطبيعة الحال، هناك فرق بين رؤية منظّر سياسى معاصر وبين نظرة عبيد الذى ينتمى إلى القرن الثامــن للهجرة؛ وعليه، يرى المنظِّر السياســى والاجتماعى المعاصر أنّ أزمة الانقلاب والانفلات والسقلبة السلبية ما هى إلّا تبعات لأزمات أخرى وقعت فى عصر عبيد، من مثــل ضعف الحكومة المركزية وهجوم المغول والأزمة الاقتصادية وما إلى ذلك؛ أى أنّ

الانفلات واقع لا محالة. فمن وجهة نظر المنظّرين في ما بعد عصر التنوير، أنّ الشخص السياسي يذوب لامحالة في النظام، وإذا ما كان النظام يعاني من عيوب، وكانت السلطة مركزية، فإنّ الأشخاص الذين هم على رأس هذا النظام، سيعانون من العيوب هم أيضاً، حتى وإن كانوا يتمتّعون بحسن نية وخبرة ودراية، وكانوا من طبقة الأشراف الحقيقيين، وعرفوا الخير ومالوا إليه. وهو ما يختلف عن إدراک عبيد ورؤيته في القرن الثامن. فهو يرى، وبسبب أفكاره الأفلاطونية، أنّ الأمور إن وقعت بيد أشخاص غير كفوئين، وهكذا إن كان من هم على رأس قمة الهرم في الحكم سيؤون ومعيبون؛ فستحيق عيوبهم هذه بالنظام. وبعبارة أخرى، فإنّ عبيداً يرى في هذا المجال، وكأسلافه، أنّ الأفراد إن كانوا كفوئين، فسيكون النظام كفوءاً هو الآخر؛ فنظرته هي من الأعلى إلى الأسفل، ونمط ذهنه ينمّ عن تصويره لصورة هرمية عن مجتمعه. وبناء على ذلک، فقد لايكون المحور الرئيس للأزمة التي يصورها عبيد في أشراف الأخلاق وفق رؤية معاصرة، محوراً رئيساً، بل تبعة لأزمة أو عدة أزمات اجتماعية قائمة في المجتمع، وهي وليدة هجوم المغول، والبنية المغلوطة للنظام الاجتماعي في ذلک العصر.

ولكنّ عبيداً الذي كان يعيش لسنوات طويلة قبل عصر التنوير، ينظر نظرة كلاسيكية، ولا يعتبر النظام الهرمي مثقلاً بالعيوب، بل يرى أنّ الأشخاص المسكين بزمام الأمور هم المعابون؛ وبناء على ذلک، فإنّ الأزمة التي يطرحها في أخلاق الأشراف، تبدو وكأنّها المحور الرئيس لكلّ الأزمات؛ ألا وهي أزمة الانزياح والتقهقر والتغيّر، تلک الأزمة التي سمحت لأناس جهلة أن يمسكوا بزمام الأمور في مجتمع أضحى يعدّ الفضل والعلم أكبر الذنوب.

ولكن كيف يرى عبيد الأزمة وحلّها استناداً إلى نظرية إسبراغنز؟

إن حلّ الأزمة من وجهة نظر عبيد، هو العودة إلى "المذهب المنسوخ" وإلى الربط من جديد بين الأخلاق والسياسة، أو من وجهة نظر أكثر تخصصاً، العودة إلى تثبيت قواعد الانسجام بين الحكمة النظرية والحكمة العملية؛ وذلک لاتجاه هذا الربط، ومنذ أمد بعيد، نحو الانفصام والزوال، وذلک اعتباراً من عهد المغول تقريباً، وعهد الخواجة

نصير الدين الطوسى.

وفى الحقيقة، إنّ رسالة أخلاق الأشراف ما هى إلّا نمط أسلوبى ساخر وجنس أدبى بارادوكسيّ لكتاب أخلاق ناصرى بعامة، وكتاب تهذيب الأخلاق بخاصة. وعبيد، وفى معرض نقده لأخلاق أشراف عصره، ينتقد أوضاع مجتمعه فى ثلاثة محاور، هى: الأخلاق والدين والسياسة، مما يمكننا استنباط مخاطبيه، وهو يوجّه مجموع انتقاداته صوب أوضاع عصره الاجتماعية. وهو يرى، ومن خلال تفكيره الأفلاطونى، أنّ هذه الأوضاع كلها ناجمة عن حالة انعدام الأخلاق، وهو السائد فى مجتمعه، وأنّ حلّ المشكلة يكمن فى عودة الأخلاق إلى السياسة، كما يؤمن بنوع من التغيير الذى لابُدّ وأن يتمّ من الأعلى وفى قمة هرم المجتمع؛ وكأنّه يرى وبيقين أنّ حل الأزمة يكمن فى العودة إلى نفس ذاك المجتمع الذى ورد توصيفه فى أخلاق ناصرى، وكذا العودة بشكل غير مباشر إلى السياسة، أى إلى أفكار أفلاطون السياسية.

علاقة الانزياح والانفلات بالتقنية والصناعة الأدبية فى أخلاق الأشراف

إنّ ماهيّة رسالة أخلاق الأشراف، هى ماهية أدبية ساخرة، ونفس الآن جادة، وتستخدم تقنية بارادوكسية تناقضيّة مضادة، لتعبّر عن مضامين أخلاقية تمتّ بصلة وثيقة بقضايا سياسية واجتماعيّة. وقد استمدت مادتها من واقع مجتمع مؤلفها، ونهلت أطروحتها من مَعين كتب أخلاقية عديدة بشكل مباشر وغير مباشر، ومنها: كتاب تهذيب الأخلاق لابن مسكويه وكتاب أخلاق ناصرى للطوسى؛ وعليه، فكلّ ماينبغى أن يكون جيداً هو سيّءٌ فى أخلاق الأشراف، وكلّ ما يجب أن يعدّ سيّئاً، يعتبر جيّداً. ويهدف عبيد بهذه التقنية إلى لفت انتباه القارىء إلى مشاكل ومعضلات ترتبت على أزمات سياسية وإشكاليات اجتماعية جرّاء زوال الأخلاق من مجتمعه الذى كان يعيش فيه. كما يريد عبيد من هذه البارادوكسية الساخرة ترك المزيد من التأثير على متلقيه. ومن الطريف فى هذه الرسالة، هو تناسبُ أسلوبها الساخر وسياقها الموضوعى مع محور أزمته الأساسية، ألا وهى انزياحية أوضاع مجتمعه المقلوب حقّاً رأساً على عقب، واختلاط حابله بنابله، أى أزمة الانفلات والانقلاب والسقلبة؛ فعالم أخلاق الأشراف المقلوب،

يتطلب بدوره أسلوباً تعبيرياً مقلوباً أيضاً.

النتيجة

أنّه اســتناداً إلى "نظرية الأزمات" لإسبراغنز، فإنّ رسالة أخلاق الأشراف تنتضم في عداد كتب التنظير السياســي، ولكن بنكهة أدبيّة ســاخرة في اغلب الأحايين، فكهة في أحايــين قليلة. وأنّ كلّ المراحل الأربعة لنظرية إســبراغنز، قــد كان لها مصاديقها، وبشــكل سافر، في هذه الرسالة، ويمكن مطابقتها معها ومقارنتها سويّاً. وأنّ هذه الرسالة قد ارتبطت، وبشــكل وثيــق، في المرحلتين الثالثة والرابعة لنظرية إســبراغينز، بكتاب أخلاق ناصري. أنّ رسالة أخلاق الأشراف هي نموذج غير جاد وبارادوكسي من كتاب أخــلاق ناصري. أنّ "المذهب المختار" هو اســتعراض للأزمــة وتفكيك لها، و"المذهب المنســوخ" هو حل الأزمة. أنّ التقنية الأدبية الســاخرة لعبيد، هي تقنية مقلوبة تتناسق وتتناسب مع الحالة المأزومة المقلوبة التي يعالجها. أنّه استناداً إلى نظرية إسبراغنز فإن الخواجة نصير الدين فيلســوف سياســيّ وعبيداً ناقد سياسيّ يرى الحل في العودة إلى الفلســفة الأخلاقية – السياسية للخواجة نصير الدين؛ وبتقديه لهذا الحلّ، يعتبر منظّراً سياسياً بتقديه أيضاً. أنّ جذور نظرية كلا الكاتبين المذكورين، تجتذر الأخلاق السياسية الأفلاطونية، والتي هي عودة للربط بين السياسة والأخلاق.

المصادر والمراجع

ابن مسكويه، الرازي. (٢٠٠٢م). تهذيب الأخلاق. ترجمة وتوضيح على اصغر حلبي. طهران: دار نشر أساطير.

إســبراغنيز، توماس. (١٩٩٢م). فهم النظريات السياسية، ترجمه فرهنگ رجايي. طهران: دار نشر آگه.

إقبال آشــتياني، عباس. (١٩٦٨م). تاريخ المغول من هجــوم جنكيزخان وحتى إقامة الدولة التيمورية. طهران: أميركبير.

بلوم، ولَيم. (١٩٩٥م). نظريات النظام السياسي، ترجمه احمد تدين. طهران: نشر آران.

بطروشفسكي، كارل يان. (١٩٨٧م). التاريخ الاجتماعي – الاقتصادي لإيران في عهد المغول، ترجمه يعقوب آژنگ. طهران: دار نشر اطلاعات.

الجوينى، محمد. (٢٠٠٧م). تاريخ جهانگشاى جوينى، تحقيق محمد قزوينى. طهران: دنياى كتاب.

حافظ، شمس الدين محمد. (١٩٨٨م). ديوان الأشعار، بمساعى محمد قزوينى و قاسم غنى. طهران: زوار.

ديورانت، ويل. (٢٠١١م). تاريخ الفلسفة (قصة الفلسفة)، ترجمه عباس زرياب خويى. طهران: علمى وفرهنگى.

راوندى، مرتضى. (١٩٩١م). تاريخ إيران الاجتماعى. طهران: اميركبير.

الزاكانى، عبيد. (١٩٩٥م). أخلاق الأشراف، تحقيق وتوضيح على اصغر حلبى. طهران: اساطير.

فاستر، مايكل. (٢٠٠٤م). آلهة الأفكار السياسية، ترجمه جواد شيخ الإسلامى، طهران: اميركبير.

فروغى، محمدعلى. (٢٠٠٦م). مسيرة الحكمة فى أوروبا. طهران: زوار.

كابلستن، فردريک. (١٩٩٦م). تاريخ الفلسفة، ترجمه سيد جلال الدين مجتبوى. طهران: علمى وفرهنگى.